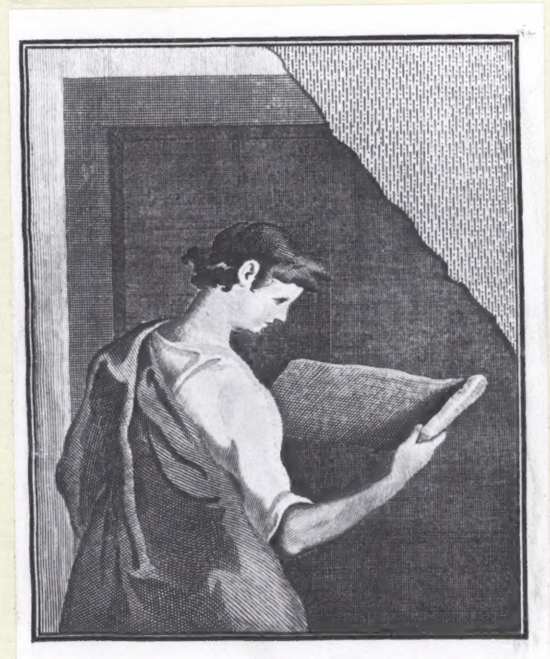




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE

[illegible]

UND

HUGO VON TSCHUDI

[illegible]

[illegible] Band

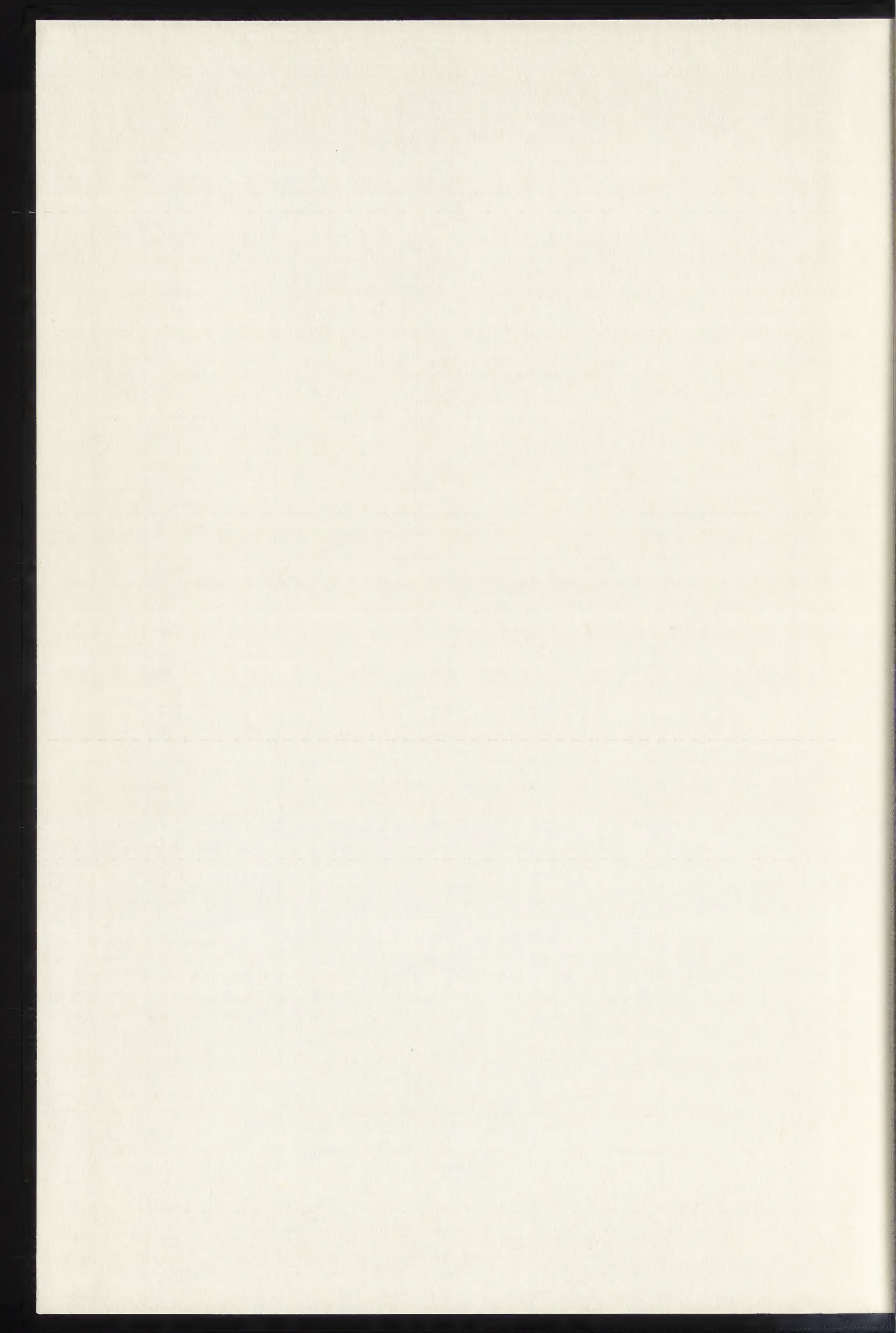
BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

[illegible]

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN [illegible]



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXIX. Band.



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1906.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Inhaltsverzeichnis.

Literatur.

Ausstellungen.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Kritische Bemerkungen über die in dem Werke von Bernhard Berenson »The drawings of the Florentine Painters« reproduzierten Zeichnungen.

Von **A. von Beckerath.**

Von befreundeter Seite ist mir nahegelegt worden, meinem Aufsatz in dieser Zeitschrift (2. Heft 1905) »Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im Königl. Kupferstichkabinett in Berlin« eine Kritik des Berensonschen Buches folgen zu lassen.

Nach reiflicher Überlegung kann ich mich dazu nicht entschließen.

Als das umfangreiche Berensonsche Werk erschienen war, brachten deutsche, englische, italienische Kunstzeitschriften kurze Kritiken; jetzt nach drei Jahren darf man einer ausführlichen Besprechung und Würdigung des Werkes entgegensehen. Ein genaues Eingehen auf die einzelnen Zeichnungen ist erforderlich, das Für und Wider muß begründet und soviel wie möglich bewiesen werden.

Daß das Interesse eines größeren Leserkreises dazu ausreicht, ist kaum anzunehmen. Könnten wenigstens die Zeichnungen, die in Frage kommen, reproduziert werden, so daß Meinungsdifferenzen angesichts der Reproduktion zu erörtern wären!

Herr Berenson hat selber eingesehen, daß Reproduktionen von Zeichnungen seinem Werke notwendigerweise beigegeben werden müssen, wenn dem Interesse eines größeren Publikums genuggetan werden soll.

In dem Prospekt zu seinem Werk heißt es: »Die 200 Faksimiles (in Wirklichkeit sind es nur 180) geben so gut eine Idee der Qualität und des Charakters der Meister wie die Originale. Wenn die Leute aus Amerika und Australien wegen alter Bilder nach Europa kommen müssen, so brauchen sie es wegen der alten Zeichnungen nun nicht mehr zu tun.«

Kräftige Worte, die mehr transatlantischem, als europäischem Geschmack entsprechen!

Ich bin dadurch auf den Gedanken gekommen, eine Kritik der reproduzierten Zeichnungen des Werkes zu geben, sowie der Beurteilung, die ihnen Berenson zuteil werden läßt.

Es handelt sich um eine Auswahl der berühmtesten Zeichnungen der florentinischen Schule, und meine Leser können angesichts der

Reproduktionen, die Berenson gibt, seine Ansichten mit den meinigen vergleichen und selber urteilen.

Ich führe die Zeichnungen unter dem Namen der Künstler des Berensonschen Kataloges auf und lasse im Anschluß daran meine Attributionen folgen.

Das Kreuz bei mehreren Nummern soll auf die abweichende Beurteilung und deren Begründung in meinem früheren Aufsatz zurückweisen.

Bezüglich der Zeichnungen, die ich nicht anführe, bin ich mit Herrn Berenson meistens einverstanden.

Daß das große florentinische Trecento in Herrn Berensons Werk nur durch eine einzige Zeichnung, deren Authentizität, wie wir sehen werden, zudem bezweifelt werden muß, repräsentiert ist, nimmt mich wunder. In den öffentlichen Sammlungen fehlt es nicht an bedeutenden Zeichnungen dieser Epoche, die Berenson nicht unbekannt hätten bleiben dürfen.

Namentlich von Trecento-Künstlern, deren Wirksamkeit bis in den Anfang der Quattrocento hineinragt, existieren hochbedeutende Zeichnungen, z. B. in Berlin: die zwei schönen Zeichnungen von Lorenzo Monaco und die herrliche Zeichnung einer Kreuzigung, welche der Abnahme vom Kreuz, Giottino zugeschrieben (in den Uffizien), nahesteht.

plate I Taddeo Gaddi Alte Kopie nach dem Fresko.

Die englischen Freunde von Berenson haben schon herausgefunden, daß diese Zeichnung Kopie ist und keine Originalstudie für das resp. Fresko in S. Croce in Florenz. Der Beweis dafür ist, daß die zwei Männer zuäußerst rechts verwechselt worden sind, so daß der vordere den ausgestreckten Arm des hinteren erhalten hat.

Berenson ergeht sich in langen Betrachtungen über die Superiorität der Zeichnung gegenüber dem Fresko und schließt, daß Gaddi besser gezeichnet als gemalt habe. Namentlich gefällt ihm die kleine Jungfrau in der Zeichnung weit besser; er sagt, in der Skizze dreht sich die Jungfrau schüchtern und erschreckt um, nach Ermutigung from her people suchend, while in the fresco she seems to harangue them at her leisure.

Auf Grund des vorliegenden Beispiels, einen solchen Schluß auf die Fähigkeiten des Künstlers zu ziehen, scheint immerhin gewagt. Im vorliegenden Fall trifft er zudem nicht zu.

In Crowe & Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei lese ich bezüglich der Erhaltung dieses Freskos: »Die ganze Figur Marias und Stücke des Joachim und der Anna, sowie die Stufen sind auf neuem Intonaco ergänzt.«

Bei dieser Gelegenheit wurden die Arme der Jungfrau, der Arm des Knaben unten und die ganze mittlere Treppe verändert.

plate			
plate	2	Fra Angelico	nicht Fra Angelico ×
„	3 u. 4	„	Benozzo Gozzoli ×
„	5	Domenico di Michelino	Unbekannter Meister.

Berenson spricht mit Recht letztere Zeichnung Fra Angelico, dem sie im Louvre gegeben ist, ab. Ob sie von Domenico di Michelino ist, wird schwer zu beweisen sein, dem in Aussicht gestellten Beweis, daß dies der Fall ist, wird man ohne Aufregung entgegensehen.

plate			
plate	14	Antonio Pollajuolo	Unbekannter Meister norditalienisch ×
„	16, 17, 28	„	Kopien nach A. Pollajuolo ×
„	20, 21, 22	„	Schule A. Pollajuolos.

Weshalb Berenson diese drei letzteren Zeichnungen, die er selber für Schulzeichnungen hält, reproduziert hat, ist mir nicht recht verständlich und ist nicht logisch. Sollte er diese Kopien vielleicht früher für echte Zeichnungen Pollajuolos gehalten haben?

plate 24 Verrochio Francesco Botticini?

Berenson wagt die traditionelle Echtheit dieser sehr schlecht reproduzierten Zeichnung nicht anzugreifen, obgleich er es, wenn ich zwischen den Zeilen lesen darf, wohl tun möchte.

S. 34 sagt er unter anderem: »In Qualität ist diese Zeichnung des Meisters nicht unwürdig, obgleich die Modellierung mehr den Eindruck eines hohlen Dinges von geschlagenem Metall übermittelt, als den von festem Fleisch, festere Knochen überdeckend.«

Eine feine und zutreffende Bemerkung! Alle Schriftsteller, die über diese viel gerühmte Zeichnung geschrieben haben, betonen deren schlechten Erhaltungszustand. Berenson sagt sogar, sie sei vollständig retouchiert.

Was so schlecht erhalten ist, kann doch nur eine vage Basis für eine richtige Beurteilung geben, gibt aber der Phantasie zu ihrer Betätigung freies Spiel und um so mehr, als die Zeichnung unter der Flagge eines so großen Künstlers wie Verrochio geht.

Daß die Zeichnung die morphologischen Charakteristiken Verrochios zeigt, ist offenbar. Beim Vergleich mit den Meisterwerken des Künstlers, etwa mit dem Kopf des Knaben mit dem Delphin oder mit dem des Kindes der Terrakotta-Madonna aus S. Maria Nuova ist indessen ein Qualitätsunterschied zu Ungunsten der Zeichnung nicht zu verkennen. Die Härte und Schroffheit der Formgebung, die Haare wie von Metalldraht, die Modulation, wie sie oben von Berenson charakterisiert worden ist, der zu hohe Ansatz des Ohres, machen mich denn doch bedenklich Sollte die Zeichnung nicht Verrochios Schüler Fr. Botticini näherstehen als dem Meister selber?

plate 26, Verrochio-Schule.

Ich glaube, daß diese sehr schöne Gewandstudie dem Meister der Bilder in der Nationalgalerie Nr. 271 u. Nr. 781 und den damit zusammengehenden in Berlin und Frankfurt a. M. zugehört.

plate 27 und 28, Francesco Botticini Unbekannter Meister.

Berenson gibt selber zu, daß die Botticini-Frage noch nicht gelöst ist. Überblicke ich die von ihm in seinen Florentine Painters diesem Meister zugeschriebenen Werke (soweit sie mir bekannt sind), so scheinen mir große Qualitätsunterschiede obzuwalten, die sich schwerlich auf einen Künstler vereinigen lassen.

Herr Herbert P. Horne hat die vorliegenden Zeichnungen Botticini zugeschrieben. Berenson findet, daß diese Attribution niemandem zweifelhaft sein könne, der mit den authentischen Bildern des Malers in Empoli bekannt sei. Das allein beglaubigte Bild ist der Andreas-Altar, der 1484 bestellt und 1496, beim Tode des Malers, noch nicht vollendet war.

Die Zeichnungen sind mit ängstlicher Sorgfalt gemacht; trocken, ohne Geist und Charakter sind sie von monotoner Gleichmäßigkeit. Mit den Bildern des Andreasaltars, die doch gewissermaßen Kraft, Schwung und Eigentümlichkeit besitzen, können sie nicht zusammengehen, da sehe ich keine Ähnlichkeit und nur Verschiedenheit.

Merkwürdigerweise sagt Berenson, diese Zeichnungen rührten aus einer exceptionally early phase des 1446 geborenen Meisters, nachdem er sie eben erst mit den Empoli-Bildern konfrontiert hat; sollte ihm die Chronologie der letzteren nicht gegenwärtig gewesen sein? in seinen Florentine Painters gibt er das Datum der Bestellung, 1484, richtig an. Für die lebhafte Phantasie Berensons ist die Chronologie ein lästiger Zwang, dem er sich aber leichten Herzens zu entziehen weiß.

Zu der Vierge glorieuse im Louvre, zu dem Rossi-Altar 1475 und der Krönung der Jungfrau in Berlin, zu dem Palmieri-Bild in London, das vor 1475 gemalt sein muß, passen die Zeichnungen auch nicht, noch weniger zu den vorzüglichsten der Botticinis Namen tragenden Bilder in Florenz und London, die wegen ihrer abweichenden Typen und scharfkantigen Gewänder gar nicht in Frage kommen können. Wie so oft in seinem Buche vertröstet uns Berenson auf seinen Freund Herrn Horne, der die Botticini-Frage lösen werde. Hoffen wir, daß es diesem verdienstvollen Kunstforscher gelingen möge, diese schwierige, aber interessante Aufgabe zu einem günstigen Ende zu führen.

plate 31 Credi (Lorenzo di).

Diese Zeichnung ist in der Reproduktion nicht exakt wiedergegeben worden, unten rechts ist ein Gewandstück, das sich auf dem Original nicht findet, zugesetzt worden.

plate 32 Credi (Lorenzo di) Francesco di Simone.

In den Uffizien ist diese Zeichnung: Progetto architectonico per un altare, Francesco di Giorgio zugeschrieben.

Berenson berichtet, daß diese Zeichnung von Morelli der Schule Credis zugeschrieben worden sei, »had this critic known the master better, I doubt not he would had given it to Credi himself.«

Diese etwas schroffe Zurechtweisung des großen Senatore, seines verehrten Meisters, hätte Berenson besser unterlassen sollen.

Wie Herr Emil Jacobson schon in seinen Notizen über die Zeichnungen in den Uffizien im Repertorium bemerkte, stimmt diese Zeichnung genau überein mit den anderen architektonischen Zeichnungen in den Uffizien, die Desiderio zugeschrieben werden, Nr. 614, 615 und 645, und, wie ich sehe, auch mit der von Herrn Strong publizierten architektonischen Zeichnung in Wilton House. Wie sehr die figürlichen Darstellungen in diesen Zeichnungen auch an Credi erinnern, sie sind von derselben Hand wie alles Übrige, das Architektonische und das Dekorative. Man kann nur annehmen, daß der Autor nach Credi kopiert hat; die Verkündigung auf der vorliegenden Zeichnung nach Credis kleiner Zeichnung der Verkündigung, in den Uffizien.

Die Zeichnungen Credis in Florenz und Lille mit architektonischer Umgebung sehen ganz anders aus, die Motive der Dekoration bei Credi sind grundverschieden.

Die obigen architektonischen Zeichnungen werden nun von der neueren Kritik Francesco di Simone zugeschrieben, und diesem muß auch die auf plate 32 publizierte Zeichnung gegeben werden.

Simone kopierte bekanntlich außer Credi Verrochio und Desiderio.

In seinen Zeichnungen wiederholen sich der architektonische Aufbau und die Motive der Dekoration.

plate 35 Fra Filippo Schule Fra Filippos.

Wie ich früher schon bemerkte (Repertorium 1905), kann ich diese Zeichnung nicht für eine echte Zeichnung Fra Filippos halten, sie gehört einer späteren Epoche an. Berenson kann diese Figur mit existierenden Bildern Filippos nicht in Verbindung bringen, er meint, Pesellino könne sie zu seinem Bilde (einem Schulbilde), die Begegnung Joachims und Anna, in Oxford benutzt haben.

Ich wüßte nicht, wie eine Figur mit so pathetischem Schmerzensausdruck zu einem solchen Gegenstand passen könnte und möchte behaupten, daß eben wegen dieses Schmerzensausdruckes (Berenson sagt attitude of awed supplication), der sonst in seinem Werke nicht vorkommt, Fra Filippo als Autor der Zeichnung ausgeschaltet ist. Berenson glaubt, daß die Zeichnung aus der letzten Zeit des Künstlers ist. Vergleiche ich

sie mit den Frauen auf dem Fresko in Spoleto, so ist die Gewandung bei diesen weit vorzüglicher, entwickelter und komplizierter als auf der Zeichnung, die Frauen sind niemals vom Kopf bis zum Fuß in einen Mantel gehüllt, das Kopftuch bleibt immer ein Stück für sich, das auf dem Mantel aufliegt. Die Falten sind scharfkantig wie in der gleichzeitigen Skulptur, die Enden der Gewandung schleppen auf dem Boden nach und sind dort ausgebreitet.

Die Figur auf der Rückseite des Blattes ist viel geringer, Berenson gibt sie Fra Diamante!

Interessant ist das Schicksal dieser Zeichnung bez. der Attributionen, die sie im Lauf der Zeit erlitten hat. Bei Richardson war sie Gaudentio, also Gaudenzio Ferrari zugeschrieben, in der Malcolm-Sammlung ascribed to Fra Filippo, Morelli, zum großen Erstaunen von Berenson, erklärt sie für eine Fälschung. Da kommt Herr Berenson seinem Meister zu Hilfe und schreibt: »Dies Urteil kann nur erklärt werden, wenn wir bedenken, daß es nicht nach dem Original, sondern nur nach einem flüchtigen Blick auf die »arme« Reproduktion von Braun & Cie gefällt worden ist.

Ich besitze die alte Photographie von Braun & Cie., sie ist etwas kleiner als die in Berensons Buch, aber durchaus nicht schlecht und man kann darnach die betreffende Zeichnung ebensogut beurteilen.

Aus Berensons Buchführung der Urteile Morellis über alte Zeichnungen erfährt man wieder (ich hatte es vergessen), auf wie gespanntem Fuße mit klassischen Zeichnungen der große Kritiker stand.

plate 37 Pesellino Kopie nach Fra Filippo.

Diese Zeichnung, in den Uffizien Benozzo Gozzoli zugeteilt, ist nicht von Pesellino. Morelli erklärte sie schon für eine Kopie. Berenson weiß das natürlich, weiß aber offenbar nicht, welchen positiven Grund Morelli für seine Behauptung hatte, denn sonst würde er ihn doch mitgeteilt haben.

Berenson sagt, daß die Zeichnung natürlich fillipesk sei; aber als Pesellino schon in seinen reifsten Jahren gewesen, sich von Filippo getrennt und seinen eigenen Stil gebildet habe.

So sei der Mönch in dieser Zeichnung Filippo nahe genug, um eine Kopie nach ihm sein zu können, das Weib könne aber kaum von ihm angeregt sein.

Alle diese Subtilitäten zerrinnen vor der grausamen Tatsache, daß der Mönch eine genaue Kopie des alten Mannes links auf dem Bilde Fra Filippos, der Krönung der Jungfrau, in der Akademie in Florenz ist.

Die Frau mag mehr von Pesellino als von Fra Filippo haben, es hilft nichts, sie ist von derselben Hand wie der alte Mann und auch Kopie.

Die Zeichnung läßt die Schärfe der Formgebung Pesellinos überhaupt vermissen.

plate 38 Pesellino nicht Pesellino vielleicht Pisanello.

Dem Lob, welches Berenson der reizenden Federzeichnung einer jungen Frau bei Herrn Dr. Frizzoni spendet, schließe ich mich gerne an. Die Autorschaft Pesellinos bezweifle ich aber, und Berenson gesteht selber zu, daß er dieselbe nicht beweisen kann und bei dieser Attribuierung nur seinem Gefühl folgt. In der Zeichnung fehlen dem Gewande die heruntergehenden parallelen Längsfalten, die bei allen Gewändern stehender Frauen Pesellinos vorkommen, so bei den die Braut Davids begleitenden Damen in dem Cassonebild bei Lady Wantage und bei den Frauen auf dem Bilde bei Mrs. Gardener. Dann ist die Aufmachung der Haare der jungen Dame nicht im Geschmack Pesellinos, wohl aber in dem Pisanellos.

Ich schlage Pisanello als Autor dieser anmutigen Zeichnung vor. Die bisher als echt allgemein anerkannte Zeichnung Pesellinos in den Uffizien Nr. 380 C. 26 donna seduta in terra, vom Rücken gesehen zu dem Predellenbilde in der Akademie in Florenz, gibt Berenson unter ausführlicher Begründung, die ich ihrer Länge wegen hier nicht anführen kann, seinem Liebling dem Francesco Granacci unter Nr. 956.

Die Zeichnung in Silberstift ist eine Meisterzeichnung. Mit kleinen Abweichungen ist sie im Bilde exakt wiedergegeben. Das ist allerdings auffallend und kommt nicht oft vor, aber wäre es nicht eben so auffallend, wenn ein Meister des Cinquecento eine so übereinstimmende Zeichnung mit einem nicht gerade bedeutenden Bilde des Quattrocento (50 bis 60 Jahre etwa später) gemacht haben sollte? Wo kommt denn das sonst vor?

Im Gegensatz zu Berenson halte ich dafür, daß die Technik dieser Zeichnung durchaus die der Zeit Pesellinos ist und jeder etwaige Zweifel muß meines Erachtens schwinden angesichts der Zeichnung auf der Rückseite des Blattes, die intakt erhalten, in derselben Technik der Vorderseite einen sitzenden jungen Mann, in reicher Gewandung gegen eine Landschaft gewendet, darstellt; hier sind die Formgebung, die Gewandung, die Landschaft ganz die Pesellinos.

Auf beiden Seiten des resp. Blattes sind außerdem flüchtige Skizzen nackter Männer (auf der Vorderseite ein Apoll) von sehr schlanken Formen, welche Berenson zu, nach meinem Dafürhalten ganz extremen, Kombinationen veranlassen.

Ich glaube, daß auch diese Skizzen von Pesellino sind.

plate 39 Compagno di Pesellino Sandro Botticelli ×
„ 40 Botticelli Schule Botticellis.

Berenson hat für diese berühmte Zeichnung nur die höchsten Ausdrücke der Bewunderung, sie ist ihm the most beautiful and the most intimately specific of Sandro's achievements!

Andrerseits gibt er zu, daß der linke Arm der Dame viel länger ist, als Arme gewöhnlich sind und entschuldigt das mit der Komposition, welche einen so extra langen Arm erforderte, damit dem kleinen Kinde zur Seite die Hand gegeben werden konnte!! Wenn man wolle, könne man auch andere Fehler in diesem Blatte finden, man könne auf diesen Fehlern bestehen, bis daß die Schönheit desselben verschwände. Weiser sei es, über diese Unvollkommenheiten hinwegzugehen and with no delay to devote ourselves, if it is in us, to wooing its in dwelling soul of beauty!

Aber wenn es nun nicht in uns ist, wenn trotz der Reize der Zeichnung, die ich nicht bestreite, die Logik uns sagt, daß sie wegen der in ihr vorkommenden Proportions- und Kompositionsfehler schwerlich ein originales Werk Sandros sein kann!

Ist es in der Tat weiser, unser Auge vor dem Tatsächlichen zu schließen, uns der gerechten Zweifel an der Authentizität dieses Blattes zu begeben?

Das dürfte doch eigentlich die Meinung eines so großen Kritikers wie Herr Berenson nicht sein. Neben den auffallenden Proportionsfehlern gibt die außerordentlich sorgfältige Ausführung, die in dieser Weise sonst nicht vorkommt, zu denken.

Sollte Botticelli diese Fehler nicht gleich bemerkt und ruhig weitergearbeitet haben?

Die Abundantia hat in der Stellung große Ähnlichkeit mit der Pallas im Palazzo Pitti. Beim Vergleich dieser beiden Figuren sind die Proportionsfehler der Abundantia am besten zu beurteilen.

Ich halte es nicht für nötig sie aufzuführen, da sie ja jedem Beschauer gleich in die Augen fallen. Ich behaupte, daß so auffallende Fehler sich in dem sonstigen Mal- und Zeichenwerk Botticellis nicht wiederfinden.

Die Umrißlinie der linken Seite der Figur ist gering und reicht entfernt nicht an die feine Empfindung des großen Künstlers für die Konturen des weiblichen Körpers.

Auffallend ist das Fehlen des rechten Armes, er scheint niemals vorhanden gewesen zu sein. Die Komposition wird dadurch wesentlich beeinträchtigt.

Der ungeschickte, rohe Putto mit dem großen Füllhorn links kann doch wohl nur erst später hinzugefügt worden sein. Er sowohl wie die drei Kinder rechts haben nicht die eigentlichen Kindertypen des Meisters.

Trotz der sorgsamen Ausführung sind diese drei Kinder weder in Zeichnung noch in Komposition Meisterwerke.

Was sollen die Kritzeleien auf dem Boden wo die Kinder stehen?

plate 46 Schule Botticelli — Unbekannter Meister.

Diese hübsche Zeichnung, die Herrn Berenson so ausnehmend gefällt, kann doch nicht in Botticellis Schule gestellt werden. In Florenz wird sie Piero di Cosimo gegeben.

Die Komposition, die Technik, die Gewandung haben nichts von Botticelli. Eine gewisse Ähnlichkeit der zwei Engel mit den Engeln der auf plate 44 reproduzierten Zeichnung Botticellis, worauf sich Berenson stützt, kann doch nur zufällig und jedenfalls nicht ausschlaggebend sein bei den sonstigen Verschiedenheiten.

Ich sehe keinen andern Grund, daß diese Zeichnung hier reproduziert worden ist, als »car tel est notre bon plaisir«.

plate 49 Amico di Sandro — Fälschung ×
„ 50 „ — Kopie ×
„ 51 „ — Botticelli.

Ich möchte diese hübsche Zeichnung bis auf weiteres, trotz einer gewissen Flüchtigkeit, doch lieber Botticelli lassen, dem sie im großen und ganzen durchaus entspricht. Ein genauer Vergleich mit den Hauptwerken Amicos, den Esthergeschichten in Chantilly und der Adoration in London, überzeugt mich nicht, daß die Zeichnung von diesem Künstler ist.

plate 52 Amico di Sandro — Filippino Lippi ×
„ 53 Sellajo — Unbekannter Meister.

Die vielen Gründe für die Attribution dieser Zeichnung an Sellajo, welche Berenson aufführt, können mich nicht überzeugen, wenn manche auch plausibel erscheinen mögen.

Vergleiche ich die Zeichnung mit dem authentischen Bilde Sellajos, der Kreuzigung in S. Frediano Florenz, so finde ich gar keine Übereinstimmung, auch nicht in den Typen.

In einer Besprechung italienischer Zeichnungen im Britischen Museum im 20. Bande des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen S. 213, gibt Herr Professor Wickhoff diese Zeichnung, Domenico Veneziano, leider ohne seine Ansicht zu begründen. Domenico Veniziano ist 1461 gestorben.

Herr Dr. Mackowsky, der sich eingehend mit Sellajo beschäftigt hat, verwirft Berensons Attribution durchaus.

plate 62 R. del Garbo — Schule Botticellis.

Beim ersten Durchblättern von Berensons Werk bekam ich einen wahren Schrecken, als ich an diese Zeichnung kam und rief aus: »Das ist ja ganz unmöglich!«

Diese Zeichnung ist nicht von Garbo, sondern von demselben Autor wie die Zeichnung in Darmstadt »die Sendung des hl. Geistes«, Berenson führt sie unter Nr. 572 als Schule Botticellis richtig auf.

Es scheint mir kein Zweifel möglich, ich unterlasse daher eine weitere Begründung.

Ein trefflicher Gedanke Berensons ist die Zuschreibung der in den Uffizien unter Botticellis Namen gehenden Zeichnung »ein Engel, der das Christkind hält« an R. del Garbo Nr. 762.

plate 64 Alunno di Domenico Unbekannter Meister.

Auf den von Berenson erfundenen Alunno di Domenico kann ich hier nicht weiter eingehen.

plate 65 Baldovinetti Unbekannter Meister.

Die Zeichnungen in den Uffizien, welche Berenson Baldovinetti zuschreibt, gefallen mir auch sehr wegen ihrer Natürlichkeit und lebendigen Bewegtheit. Der ganze Beweis basiert auf dem Vergleich dieser Zeichnungen mit den Jünglingen auf der Hochzeit zu Kana in der Akademie zu Florenz, welches Bildchen unter Fra Angelicos Namen geht, aber sicher von Baldovinetti ist.

Ähnlichkeit ist gewiß da, sie scheint mir aber nicht so ausschlaggebend, wie sie es für Berenson ist.

plate 67 Domenico Ghirlandajo Lorenzo di Credi? ×
„ 68 „ Norditalienischer Meister ×
„ 72 u. 73 David Ghirlandajo Schule Ghirlandajos.

In allen großen Sammlungen kommen vielfach florentinische Zeichnungen einzelner Figuren vor, Studien nach dem Modell für Bewegung und Gewandung, meistens mit dem Silberstift ausgeführt und weiß gehöht.

Nach den bisherigen Attributionen handelt es sich um eine erlauchte Gesellschaft, da wimmelt es von Masolinos, Masaccios, Fra Filippos, Botticellis, Pollajuolos usw.; fast alle berühmten Namen des florentinischen Quattrocento sind vertreten.

Diese Zeichnungen, deren es etwa 250—300 geben mag, wovon die größere Hälfte sich in Florenz befindet, nach dem heutigen Stand unserer Kenntnisse alter Zeiohnungen zu benennen, ist eine heiklige und schwierige Aufgabe. Man kann nicht vorsichtig genug vorgehen und in vielen Fällen wird man am besten zugestehen: »Ignoramus«.

Das ist aber Herrn Berensons Sache durchaus nicht, in seinem Buch darf nichts ohne Namen sein und das kindliche Vergnügen (bei dem heutigen Stand unserer Kenntnisse alter Zeichnungen) jede Zeichnung zu benennen, kann er sich nicht versagen.

Um sich nun dieser oft schwer unterzubringenden Zeichnungen zu entledigen (denn untergebracht müssen sie werden) hat Berenson die

ingeniöse Idee gehabt, zwei große Reservoirs einzurichten, das eine nennt er David Ghirlandajo, das andere Francesco Granacci. Was sich seinen sonstigen Attributions- und Interpretationskünsten nicht beugen will, muß ohne Erbarmen in diese zwei Reservoirs hinein.

David Ghirlandajo werden die älteren, roheren, bewegteren Zeichnungen. Granacci die späteren gefälligeren, freundlicheren, in glatter Credi-Technik gegeben.

Ersterem waren bisher (in Florenz) nur zwei Zeichnungen zugeschrieben, jetzt erhält er von Berensons Gnaden 90, davon 62 in Florenz, Granacci, dem bisher sieben Zeichnungen (in Florenz) zugeschrieben waren, die mit seinen Bildern zusammengehen, erhält 107, davon 78 in Florenz.

Daß bei einem solchen willkürlichen, summarischen Verfahren die gröbsten Irrtümer vorgefallen sind und vorfallen müssen, liegt auf der Hand.

Ich habe diese beiden Œuvres nach Berenson, soweit sich die Zeichnungen in Florenz befinden, verschiedene Male zu verschiedenen Zeiten genau geprüft und habe bei Granacci neun verschiedene Hände, von denen je mehrere Zeichnungen vorhanden sind und dann noch einzelne Zeichnungen verschiedenen Charakters vorgefunden. Bei David Ghirlandajo liegt es ähnlich.

Wie der Zufall mit alten Zeichnungen gespielt hat, bis sie auf uns gekommen sind, ist unergründlich, aber man darf sich Vermutungen erlauben.

Aus der großen Zahl erhaltener Zeichnungen, wie oben charakterisiert, läßt sich schließen, daß es deren eine große Menge gegeben hat. Die alten Autoren berichten zudem, daß es im Quattrocento in Florenz gebräuchlich war, solche Studien zu machen. Wunderbar wäre es nun, wenn die Mehrzahl dieser Studien nur zwei Künstlern wirklich angehörten, anstatt verschiedenen Künstlern der Epoche. Der Umstand ferner, daß diese Studien in den großen Sammlungen den verschiedensten Autoren zugeschrieben werden, beweist zum wenigsten doch, daß sie verschieden und verschiedener Qualität sind. Wenn die resp. Attributionen uns heute nicht mehr richtig erscheinen, so ändert das doch nichts an der wirklichen Verschiedenheit der Zeichnungen.

Verurteilen diese Betrachtungen nicht allein schon das Verfahren Berensons?

S. 115 schreibt Berenson: »Die Gehilfen Domenico Ghirlandajos scheinen wenig mehr als begabte Anstreicher (house painters) gewesen zu sein, und es ist nicht zu verwundern, daß sie nur wenige Zeichnungen hinterlassen haben, die zudem nur, vom archäologischen Standpunkt aus, interessieren.«

Nach den vorhandenen Dokumenten für die malerischen Unternehmungen der Brüder Ghirlandajo von 1475—1485 werden in den Kontrakten Domenico und David als Auftragempfänger immer zusammen genannt.

Das interessante Dokument ist erhalten, wonach M. Angelo von seinem Vater bei Domenico und David Ghirlandajo in die Lehre gegeben wird.

Ist es denn sicher, daß David, wie Berenson meint, nur ein Anstreicher gewesen ist? Vasari bemerkt, daß er erst nach seines Bruders Tode in seinen Leistungen nachgelassen habe.

Werden die vielen und vornehmen Auftraggeber der Brüder sich nicht geweigert haben, ihre Aufträge einem simplen Anstreicher zu geben?

S. 106 sagt Berenson: »David wirkte immer mit Domenico, solange derselbe lebte, zusammen, niemals zeigt er in seinen Malereien eine markierte, besondere Persönlichkeit, niemals dachte er anscheinend daran, eine eigene Manier zu haben.«

Und S. 119: »Von David besitzen wir kaum mehr als ein einziges Werk, welches sicher von seiner Hand ist.«

Es ist das Fresko der Kreuzigung aus S. Maria Nuova in den Uffizien gemeint, welches dort der Schule Domenicos zugeschrieben wird. Was David nach dem Tode seines Bruders noch gemalt hat, kann hier nicht in Betracht kommen.

Da David, Mainardi und andere Schüler seit 1474 immer mit Domenico, bis zu dessen Tode, zusammen gearbeitet haben, wird es nicht leicht sein, den Anteil jedes einzelnen Gehilfen und auch nur Davids und Mainardis an den ausgeführten Werken zu definieren.

Ich habe es mich nicht verdrießen lassen, die Literatur darüber nachzusehen und finde, daß die hauptsächlichsten Kenner, Berenson einbegriffen, selten über Vermutungen hinauskommen, höchst selten einverstanden sind und meist ganz verschiedene, sich widersprechende Ansichten haben.

Geht nun aus dem Vorstehenden hervor, daß die Individualität Davids durch beglaubigte Werke tatsächlich nicht festgestellt werden kann, mit welchem Rechte werden ihm dann von Berenson so viele Zeichnungen zugeschrieben, worunter sich nicht bloß Zeichnungen von Anstreichern, sondern auch sehr viele von großen florentinischen Künstlern befinden?

Bei Granacci sind wir insofern besser dran, als viele authentische Bilder von ihm existieren, sowie auch zweifellos echte Zeichnungen, die mit den Bildern zusammengehen.

Aber Berenson kehrt sich daran gar nicht, er sagt: »Granacci's paintings leave the question of his origin obscure« und läßt nun seinen phantasievollen Konjekturen freien Lauf.

Sollte ein aufmerksamer Leser (the competent student Berensons) sich wundern, daß so viele unzweifelhafte Quattrocento-Zeichnungen Granacci zugeschrieben werden (er lebte um 1479—1543), so ist auch dafür gesorgt. Berenson hat Granaccis retrospektives Herz entdeckt, obgleich die Tätigkeit des Künstlers in das volle Cinquecento fällt.

Die Abhandlung über diese zwei Künstler klären die Sachlage nicht auf; im Gegenteil verwirren sie gründlich.

plate 77 Francesco Granacci Botticelli-Schule.

Diese Zeichnung lag früher unter den Unbekannten, erst durch Herrn Nerino Ferri wurde sie Botticelli attribuiert.

Berenson nennt sie Granacci's most spirited drawing for a Lucretia, er schreibt fast eine ganze Seite lang darüber, indem er sie mit den verschiedensten Bildern des Künstlers in Vergleich bringt. Ich kann hier nicht darauf eingehen und bitte den Leser, der sich dafür interessiert, den Abschnitt nachzulesen.

Gewiß müssen bei Beurteilung attribuierter Werke eines Künstlers seine beglaubigten Werke herangezogen werden. Die Kriterien, die diesen Werken entnommen werden, müssen aber tatsächlich individuell sein und nicht Gemeingut, wenn sie beweiskräftig sein sollen. Hiergegen handelt Berenson nur zu oft; wenn er durch Vergleiche beweisen will, legt er sich alles so zurecht, wie es ihm für seine momentane Beweisführung paßt. Jede Bewegung, jede Geste, jedes Glied, die hundert und aberhundert Male im gewöhnlichen Leben vorkommen, werden ihm beweiskräftig.

Ich bin überzeugt, daß diese Zeichnung eine Quattrocento-Zeichnung ist und daß die Dame keine Lucretia ist, denn so halten Lucretien den Dolch nicht in der Hand, wenn sie sich ermorden wollen. Dann glaube ich, daß die Dame überhaupt keinen Dolch in der Hand hat. Das Arrangement der Haare ist durchaus quattrocentistisch, wie auch die Gewandung und die ganze Haltung der Figur.

plate 78 Rafael Botticini Unbekannter Quattrocento-Meister.

Dieser Künstler ist 1477 geboren, das letzte Dokument, das sich auf ihn bezieht, ist von 1520. Seine authentischen Hauptbilder sind die Pietà von 1508 in Florenz und die Natività in St. Petersburg um 1512. Diese Bilder haben einen entschiedenen Cinquecento Charakter, während die Zeichnung in Stockholm dagegen quattrocentistisch ist, ich möchte sie um 1485—1495 etwa datieren.

Herr Oswald Sirén hält die Zeichnung für eine Studie zu der Madonna in dem schönen Tondo von Lorenzo di Credi (Morellis

Tommaso) in der Galerie Borghese. Dagegen sprechen meiner Meinung nach der Gesichtstypus der Madonna und die knittrige fortwährend unterbrochene Gewandung.

plate 79 Neri di Bicci.

Von Fra Filippo, dem diese Zeichnung in Florenz zugeschrieben ist, kann sie nicht sein, wenn sie auch mit ihm im Zusammenhang steht. Vielleicht hat Berenson richtig gesehen, wenn er sie Neri di Bicci zuschreibt. Die Kritzeleien im Hintergrund scheinen mir aber eher Felsen, anstatt Wölkchen, wie Berenson meint, vorzustellen.

plate	82	Pier di Cosimo	B. della Gatta	×
„	83	„	Credi	×
«	85	„	Credi	×
„	92	Fra Bartolommeo	Fra Paolino.	

Diese Zeichnung ist unvollständig reproduziert und die Reproduktion ist miserabel. In Florenz ist sie nur dubitativ dem Meister zugeschrieben und eher Sogliani gegeben; sie hat große Ähnlichkeit mit dem hübschen Kopf eines jungen Mädchens von Fra Paolino in der Corsiniana; für Fra Bartolommeo scheint sie mir zu schwach.

Seine ganze Antipathie gegen Fra Bartolommeo zeigt Berenson in der Auswahl der Zeichnungen, die er reproduziert hat. Wie soll man aus den sechs reproduzierten Zeichnungen auch nur eine entfernte Idee von dem großen Disegnatore erhalten können?

Von diesen sind fünf frühe Federzeichnungen und Nr. 91 die einzige Kreidezeichnung. Von den unzähligen Gewandstudien und Kompositionsskizzen in schwarzer Kreide, worunter die höchsten Leistungen des Frate, keine einzige! Keine einzige schöne Zeichnung in roter Kreide, keine einzige der späteren kräftigen Federzeichnungen!

Wie kann man aus Parteilichkeit, oder soll ich sagen: aus persönlicher Ranküne, in einem Werke, das nach Ansicht des Verfassers doch ein standard work der florentinischen Zeichnungen sein soll, einen der ersten Zeichner der florentinischen Schule so mißhandeln!

Will Berenson durch diese Auswahl uns vielleicht glauben machen, daß Fra Bartolommeo nicht zu den großen Zeichnern des Cinquecento gehört?

plate 94 Albertinelli Sogliani.

Die Zuschreibung dieser Zeichnung an Albertinelli überraschte mich sehr.

Im alten Louvre Katalog von Reiset ist sie allerdings »attribué à Albertinelli«, aber augenscheinlich nach den beigefügten Bemerkungen mit wenig Überzeugung.

In dem Typus, in der Gewandung, in der Bewegung dieser Figur sehe ich nichts, was auch nur im entferntesten an Albertinelli erinnert.

Wenn Berenson sich die kleine Mühe geben will, das Skizzenbuch von Sogliani in den Uffizien zum Vergleich heranzuziehen, so wird er sich hoffentlich von der Richtigkeit der Zuschreibung an diesen Meister überzeugen.

Bei den vielen authentischen Zeichnungen von Leonardo und Michel Angelo, die noch vorhanden sind, war die Aufgabe, die für die Reproduktion in diesem Buch geeignetsten auszuwählen, gerade nicht schwierig.

Es scheint mir, daß die Wahl für Leonardo günstiger ausgefallen ist als für Michel Angelo.

Bei letzterem überwiegen die Kreidezeichnungen aus der späteren Zeit, welche in der Mache wenig Verschiedenheit unter sich haben, auf Kosten der herrlichen Federzeichnungen der früheren Zeit.

plate 107 Leonardo Schule Leonardos.

Ein Blick auf diese Zeichnung genügt, um sich zu überzeugen, daß es keine echte Zeichnung sein kann.

Die Freunde Berensons in London und Dr. Frizzoni haben die Echtheit dieser Zeichnung schon mit treffenden Gründen bestritten.

plate 114 Leonardo Schule Leonardos.

Die Authentizität dieser berühmten Zeichnung ist mir schon seit geraumer Zeit zweifelhaft, nicht ohne Zögern bekenne ich mich hiermit dazu, denn es ist keine leichte Aufgabe, meine Zweifel, andere überzeugend, darzulegen.

Vor allem vermisse ich in der Gestalt des Kriegers eine eigentliche Plastizität, die jede andere echte Zeichnung Leonardos von dieser Bedeutung und Sorgfalt in der Ausführung besitzt; die Figur ist einseitig und tritt nicht gerundet hervor, namentlich nicht an Schulter und Brust. Einen eigentlichen Rücken hat der Krieger nicht. Bedenklich sind die summarische Modulation der Gesichtspartien, die Zeichnung des Halses, der Haare und des ganz mißratenen Ohrläppchens.

In dem eben erschienenen ersten Heft der Vasari-Gesellschaft in London ist der Krieger reproduziert und neben ihm eine ausgezeichnete Rotstiftzeichnung von Leonardo, der Kopf eines älteren Mannes, beim Vergleich der Gesichtspartien und des Halses dieser beiden Zeichnungen tritt die Inferiorität der ersteren Zeichnung grell hervor.

In dem Text zu der ersteren Zeichnung wird auf die Übereinstimmung des Helmes und des Kürasses des Kriegers mit denselben Stücken des Rattierschen Marmorreliefs des P. Scipio im Louvre (worauf

ich selbständig schon lange gekommen war) verwiesen und mit Recht »a fundamental unity of conception« gefunden.

Die herunterflatternden Bänder, die weit hervorstehenden Dekorationen am Rücken in der Zeichnung wie im Relief, die in Wirklichkeit ja nicht vorkommen können und auch nicht bei Verrochios Hochrelief am Silberaltar in der Opera des Doms in Florenz vorkommen, lassen schließen, daß die Zeichnung für ein Marmorflachrelief gemacht worden ist.

Das berühmte Rattier-Relief galt für ein Werk Leonardos, dann wurde es von Bode Verrochio und neuerdings wieder Leonardo zugeschrieben. Rattier vermachte es dem Louvre; als die Herren vom Louvre das Geschenk vor vier oder fünf Jahren erhielten, stellten sie es »namenlos« ans »fin du quinzième siècle, Ecole florentine« und gewiß mit Recht.

Denn das Relief ist sicher nicht das Werk eines großen Künstlers, es fehlt jede körperliche und geistige Belebung, wenn das Dekorative auch mit Effekt und Routine gearbeitet ist.

Relief und Zeichnung stehen in Beziehung zueinander, darüber kann kein Zweifel sein. Beide entsprechen nicht den großen Attributionen, die man ihnen beigelegt hatte und beigelegt hat.

Vielleicht liegen bei beiden aber Kompositionen Leonardos zugrunde.

plate 117 Leonardo.

Diese schöne Zeichnung ist nach Berenson zum Kampf um die Standarte gehörig und wird von ihm mit gewohnter übertriebener Emphase herausgestrichen.

Leider gehört die Zeichnung aber nicht zu diesem Werk, sondern zum Abendmahl und da zum Apostel Thomas, wie ein Vergleich zweifellos ergibt.

Dem Aufsatz über Leonardo folgt keine Rubrik über dessen Schule. Berenson entschuldigt das damit, daß die Schule Leonados aus Mailändern bestanden habe. Das ist gewiß nicht richtig, namentlich auch nicht in bezug auf die vielen Zeichnungen, die in allen Sammlungen Leonardo attribuiert sind. Darüber hätte man doch gern etwas Neues und Entscheidendes gehört.

Und wenn es richtig wäre, warum hat er dann Sebastiano del Piombo aufgenommen?, der, wenn auch später unter den Einfluß von M. Angelo gekommen, doch Venetianer und nicht Florentiner ist und Vollblutvenetianer geblieben ist.

plate 140	Andrea	Schule M. Angelos
„ 151	Bugiardini	M. Angelo ×
„ 152	Bandinelli	Passarotti?

Ich kenne keine Zeichnung Bandinellis, die sich mit dieser vorzüglichen Zeichnung auch nur entfernt vergleichen läßt; da ich Passarotti für den größeren Techniker halte, möchte ich sie diesem lieber geben, und um so mehr, da ihm ja jetzt die Sybille und die Hexe in Oxford zugeschrieben werden, ohne Widerspruch zu finden.

In Zuschreibung vieler bisher M. Angelos Namen tragender Zeichnungen an Sebastiano del Piombo ist Berenson Professor Wickhoff gefolgt, der sich in dieser wichtigen Frage als vorzüglicher Wegweiser der neueren Kunstgeschichte für die Kenntnis alter Zeichnungen mit Ruhm bedeckt hat.

plate 160 A. del Sarto Kopie.

Diese Zeichnung versetzt Berenson in das wildeste Entzücken, er nennt sie a transcendently masterly foreshadowing sketch, die kühnste, höchst bewunderungswerte Zeichnung, er ist moralisch überzeugt, daß sie von M. Angelo inspiriert worden ist!

Nach meiner Überzeugung kann diese Zeichnung nur ein Ricordo oder eine Kopie des Freskos der Madonna a Pinti sein, es ist unmöglich, daß sie ein Entwurf für diese berühmte Komposition ist. So hat Andrea nie gezeichnet, die Zeichnung ist ein rohes Machwerk ohne jedes Formverständnis.

Der Rotstift, womit sie gemacht ist, beweist zudem die späte Entstehung dieser Zeichnung. Diese Art Rotstift kam erst Ende des Cinquecento in Gebrauch. Ein Vergleich der Farbe dieses Rotstifts mit beliebigen anderen echten Rotstiftskizzen Andreas läßt keinen Zweifel übrig.

Die glänzendsten Analysen alter Kunstwerke, wenn sie nicht auf tatsächlichem Grunde beruhen, bleiben reine Phantasiegebilde und schaden nur, anstatt zu nützen.

plate 173 Pontormo Unbekannter Meister.

Diese viel besprochene, schöne, anmutige Zeichnung geht in den Uffizien unter Leonardos Namen.

Obgleich alle Welt einig ist, daß die Zeichnung von Leonardo nicht sein kann, hat man sich bisher noch nicht auf einen anderen Künstler einigen können.

Mit seiner ganzen Kraft und mit ganzem Bewußtsein seiner Unfehlbarkeit ist Berenson für seinen Liebling Pontormo eingetreten. Aber der Beifall auch der Getreuen ist ausgeblieben.

Morelli, der die Zeichnung Bachiacca gegeben hatte, konnte dieses Mal nicht helfen. Da tritt Dr. Frizzoni, wie immer, für Morelli hilfsbereit ein. Letzterer hatte das schöne Frauenbildnis in Frankfurt a. M. Sodoma gegeben und Frizzoni insinuiert einen Vergleich dieses Bildnisses mit der Zeichnung.

Ob das schöne Frankfurter Bild von Sodoma ist, wage ich nicht zu entscheiden, dagegen bin ich überzeugt, daß die Zeichnung nicht von Sodoma ist.

Franciabigio. Granacci.

Berenson gibt die interessante Silberstiftzeichnung in Wien, Kopie der Pythagorasgruppe in der Schule von Athen, unter Nr. 757 diesem Künstler, wie es vor ihm Professor Wickhoff im Katalog der Albertina getan hat.

Ich glaube aber, daß diese Zeichnung von Granacci ist, und beziehe mich auf dessen Zeichnungen zu den Josephsgeschichten in den Uffizien, wovon Berenson eine plate 75 reproduziert hat.

Früher wurden die Bilder mit den Josephsgeschichten Franciabigio zugeschrieben, neuerdings gelten sie aber allgemein als Werke Granaccis.

Die Vischerschen Grabplatten in Krakau.

Von **Karl Simon.**

In drei Kirchen Krakaus befinden sich fünf bedeutende Grabdenkmäler Peter Vischers, auf die nach dem Vorgang Bodes L. Justi in einem Aufsatz dieser Zeitschrift[1]) genauer hingewiesen hat, und von denen Abbildungen jetzt in B. Dauns Monographie über den Meister[2]) bequem zugänglich sind.

Es sind sämtlich Männer, denen die Denkmäler gesetzt sind: der Erzbischof Friedrich Kasimir († 1503), zwei Ritter (ein unbekanntes Glied der Familie Salomon und ein Dominus Peter Kmita), ein Krakauer Ratsherr Peter Salomon; endlich der Humanist und Sekretär zweier polnischer Könige, Philippus Kallimachus.

Die altertümlichste Grabplatte ist die für den Erzbischof Friedrich Kasimir: auf einem Löwen stehend vor einem Brokatteppich; dahinter und an den Seiten gotische Architektur. Von 1510 ist dann datiert eine zugehörige kleinere Reliefplatte: vor Maria und dem Kinde der anbetende Kardinal, hinter ihm sein Schutzpatron, der h. Stanislaus mit dem als Gerippe dargestellten Pietrowin, den er vom Tode auferweckt hat.[3])

Verhältnismäßig einfach ist auch noch die Platte für den ungenannten Salomon. In Frontstellung steht er gerüstet, Stand- und Spielbein nicht ganz klar geschieden, auf quadriertem Fußboden vor einem Brokatteppich, die Hände vor der Brust betend aneinandergelegt, im linken Arm die Fahne, im rechten das Schwert. Den freigebliebenen Teil der Platte füllt Rankenwerk. Datiert ist sie nicht.

---

[1]) Bd. 24 (1901) S. 36 ff.

[2]) P. Vischer und Adam Krafft, Bielefeld und Leipzig 1905. Vgl. auch Daun: Veit Stoß. Leipzig 1903. S. 33 f.

[3]) Es verdient Beachtung, daß die gleiche Bewegung des Heiligen, mit der er den Unterarm des Pietrowin faßt, auf der Dürerschen Zeichnung der Anbetung der Könige von 1524 (Albertina) begegnet, freilich psychologisch wesentlich vertieft: der zweite König faßt den schüchtern herantretenden Mohrenkönig in ganz ähnlicher Weise und führt ihn so heran. — Der machtvoll ausgebreitete Mantel des Kardinals findet in der gleichzeitigen deutschen Kunst wenig Ebenbürtiges, am ehesten in Dürers Rosenkranzbilde.

Einigermaßen verwandt, aber doch schon freier ist die Grabtafel Kmitas († 1505): Stellung nach halblinks, beide Füße fest aufgestellt, das rechte Bein als Spielbein zur Seite gesetzt, die linke Hand am Schwert, in der rechten die stehende Fahne. Oben ein Dreipaß, in den Zwickeln kämpfende Kentauren; an den Seitenstreifen links und rechts spätestgotische Dekorationselemente.

Bei dem Denkmal für Kallimachus († 1496) ist gewiß mit Recht der Entwurf des eigentlichen Reliefs — der Humanist am Bücherpult in seiner Studierstube — auf Veit Stoß zurückgeführt, während der Guß und die beiden Seitenleisten von Peter Vischer herrühren.

Was die Datierung der Platten angeht, so darf man gewiß die eingehaltene Reihenfolge zugleich als chronologisch wahrscheinliche annehmen. Nur bei dem Erzbischofgrabmal könnte man zweifelhaft sein. Ein älteres Schema könnte auch später noch aus besonderen Rücksichten angewendet worden sein.

Daun datiert näher auf Jahre: Platte des Erzbischofs († 1503) um 1503; Salomon-Platte um 1504/05, Kmita um 1506, Kallimachus wohl nach 1506.

In diese Reihe schiebt sich nun die schon genannte Grabplatte des Peter Salomon ein, die zweifellos zu dem Schönsten gehört, was die Vischersche Grabplastik überhaupt geschaffen hat. Die frei und vornehm aufgefaßte Gestalt, in Rüstung mit darübergelegtem Ratsherrenmantel, steht auf fest aufgesetztem linken Bein, während der rechte Fuß leicht zur Seite gesetzt ist. Der Kopf ist dagegen stark nach links gewendet, so daß fast eine Profilansicht entsteht, — und zugleich etwas gesenkt. Der linke Arm ist halb erhoben, die rechte Hand hält das stehende Schwert. Bandumwundene Säulen tragen einen ornamentierten Dreipaß. In den freibleibenden oberen Ecken Renaissancefiguren, ornamental ausgehend: am unteren Abschluß der Platte zwei geflügelte Drachen. Das Merkwürdigste ist aber der Hintergrund: nicht der typische Brokatteppich, sondern eine bis in die Einzelheiten der Maserung durchgeführte Holzverschalung, senkrecht gegliedert. In Schulterhöhe ein horizontaler Fries mit Girlanden von Lorbeerblättern, in der Mitte jeder Girlande ein geflügeltes Engelsköpfchen. Dem mittleren Bogen des Dreipasses folgend ein Halbkreisbogen, eingeschlossen von Backsteinarchitektur.

Aus welcher Zeit stammt das köstliche Werk?

Daun und Justi setzen es übereinstimmend spätestens in das Jahr 1506, in dem der Dargestellte verstorben sei, Justi läßt es noch vor dem Tode Salomons vollendet sein.

Stimmte das, so wäre es eine eminente Leistung Vischers für eine so frühe Zeit, eine Leistung, die vollkommen aus alle dem herausfallen

würde, was er um diese Zeit geschaffen. Und die Bedenken gegen diese Datierung mehren sich bei genauerem Zusehen.

Zunächst ist noch gar nicht darauf aufmerksam gemacht worden, daß der paläographische Befund zu Zweifeln Anlaß gibt. Hinter der MCCCCC und vor der VI steht deutlich durch Punkte nach vorn und rückwärts abgetrennt, ein strichähnliches Zeichen, das einem l ähnlich sieht. Die Datierung 1556 ist ja nun freilich nach dem ganzen Charakter der Platte ausgeschlossen. Auch in den Urkunden würde sich dafür kein Anhalt ergeben. Ein Petrus Salomon wird während der Jahre 1481—1491 in Krakauer Urkunden öfter genannt; ebenso zu 1517, doch läßt sich aus der letzten Erwähnung nicht mit Sicherheit schließen, ob sich die Notiz auf einen Lebenden oder bereits Verstorbenen bezieht.[4]) So mag die Inschrift vorläufig auf sich beruhen. Nur darf man das Jahr 1506 nicht als inschriftlich gesichertes Todesjahr ansehen.

Ein auffallendes Element des Grabmals ist der ornamentierte Dreipaß, unter dem der Dargestellte steht. Er verbindet vier Vischer-Werke enger miteinander: eben die Platte des Peter Salomon, des Peter Kmita († 1505), des Kallimachus († 1496) und des Andreas Szamotulski in Samter († 1511)[5]). (Von dem gotischen, nicht ornamentierten Dreipaß auf dem Römhilder Grabmal soll hier abgesehen werden.)

Die Füllung des Dreipasses ist verschieden; der des Szamotulski ist mit Grotesken gefüllt (nicht mit einem Laubgewinde. wie Justi a. a. O. S. 45 angibt).

Der Bogen des Peter Salomon mit dem »ziemlich unerklärlichen Ornament, das wie ein mißverstandener griechischer Eierstab aussieht« (Justi), zeigt nichts anderes als ganz schematisch gezeichnete Blätter mit großen apfelähnlichen Früchten dazwischen. Eine prachtvolle Steigerung bringt dann die ganz anders plastische Bogenfüllung des Kallimachusgrabmals — eine entartete Üppigkeit das der Herzogin Helene im Dom zu Schwerin.

Wesentlich verschieden ist die Bogenfüllung des Kmitagrabmals; es sind allem Anschein nach Lorbeerblätter gemeint mit kleinen Früchten, weniger plastisch als flächig gegeben. Eine Entwicklungsreihe: Salomon, Kmita, Kallimachus, wie es geschehen ist, kann also nach diesem Motiv nicht aufgestellt werden, schon aus dem Grunde nicht, weil das — allerdings hier schärfer charakterisierte — Lorbeerblatt auf der Holztäfelung

---

4) Mon. med. aevi hist. res gestas Poloniae illustr. T. V. 1. Crac. 1879 Nr. 621, 631, 636. 765 und Acta res gestas Poloniae illustr. ab anno 1507—1795 T. VIII. Leges T. I. Vol. I. Crac. 1885. p. 951.

5) Kohte: Kunstdenkm. d. Prov. Posen III. Taf. I.

des Salomon vorkommt, also neben der unbehülflicheren Bogenfüllung. Mit einiger Wahrscheinlichkeit wird sich, dieses Motiv der Bogenfüllung als Kriterium genommen, nur sagen lassen, daß die Salomonplatte früher ist als die des Kallimachus. Da aber keine von ihnen sicher datiert ist, so ist Genaueres noch nicht gewonnen.

Der Ursprung der Motive, auf den bisher noch nicht geachtet worden ist, kann nicht zweifelhaft sein. Alles deutet auf Italien, näher vielleicht weniger auf Venedig als auf Padua, den Kreis Mantegnas. Die Apfelfrüchte in einer Blattgirlande begegnen hier ja häufig, man vergleiche etwa das Mittelbild des Mantegnaschen Altarwerkes in S. Zeno in Verona. Die schweren Blätter, wie bei Peter Salomon, begegnen in dieser Verbindung, wie es scheint, nicht — es sind gewöhnlich Lorbeerblätter — aber allein scheinen sie öfter vorzukommen, so auf dem Fresko Ansuinos da Forlì in der Eremitanikapelle in Padua: der hl. Christoph predigend, und an der Vorderseite des Marmorthrons der Berliner Madonna von Squarcione. Ohne daß ganz genaue Übereinstimmung zu konstatieren wäre. So würde auch die Beobachtung Justis durchaus zu Recht bestehen, daß Vischer nie direkt kopiert. Auch hier gibt er allerdings italienische Elemente, aber ihre Verbindung ist unitalienisch.

Der Lorbeer, der ja zum eisernen Bestand paduanischer Dekoration gehört, kann freilich durch Stiche und illustrierte Bücher (Baccio Baldinis Jupiter aus der Planetenfolge, Hypnerotomachia Polifili u. a.) indirekt vermittelt worden sein.

In Deutschland begegnet die Lorbeergirlande noch in unscheinbarer Form auf Dürers (früh entstandenem) Ecce homo der großen Holzschnittpassion, später bei Dürer selbst vielfach, bis sie zum Kanon des Formenschatzes der deutschen Renaissance gehört.

Vor allem steht in der Ornamentik der Salomonplatte allein das geflügelte Engelsköpfchen über der Girlande. Das begegnet in dem Werke der Vischer sonst am Sebaldusgrabe und häufiger am Rathausgitter, gerade auch mit der Girlande darunter; an frühen Grabdenkmälern nur an dem der Herzogin Sidonie in Meißen († 1510).

Auch die ornamental endigenden Renaissancefiguren in den Zwickeln finden sich nicht vor dem Sebaldusgrabmal, an sonstigen Grabmälern wieder erst an dem der Sidonie in Meißen, dann der Helene in Schwerin und Friedrichs des Weisen in Wittenberg. Die Putten bei Lubranski im Posener Dome und am Römhilder-Denkmal sind ihrem Wesen nach davon gänzlich verschieden. Auf die Kenntnis oberitalienischer Baukunst scheint schließlich noch die Backsteinarchitektur des Bogens zu deuten, die sich auch an dem Tucherrelief von 1521 findet.

Aber ganz abgesehen von all diesen Einzelheiten: die Stellung des Salomon ist derartig frei und entwickelt, wie sie sonst bei Vischer an Grabdenkmälern kaum wiederkehrt. Das zur Seite gesetzte rechte Spielbein, die Wendung des Kopfes nach links, noch dazu bei leichter Senkung, die freie Haltung des linken Armes und der rechten Hand mit dem Schwert: das alles paßt sehr wenig in die typische Gebundenheit der Grabplatten der früheren Zeit. Überall sonst folgt der Kopf der Seite des Spielbeins; nur freie Werke der späteren Zeit machen eine Ausnahme, so mehrere von den Aposteln des Sebaldusgrabes (besonders Paulus und Jacobus Major), sowie die Frauenfigur links an dem Relief der Blindenheilung durch Sebald, und der König Arthur vom Maximiliansgrabmal in Innsbruck. Letzterer gehört in das Jahr 1513, die Arbeiten am Sebaldusgrabe bekanntlich in die Zeit nach 1508.

Die klar ausgesprochene Scheidung zwischen Stand- und Spielbein kehrt in besonderer Zierlichkeit auf der Berliner Plakette Peter Vischers d. J. mit Orpheus und Eurydike wieder; und die Richtung des Kopfes ist auf dem Pariser Exemplar, wie in den beiden Tintenfässern in Stanmore und Oxford, der Richtung des Spielbeins entgegengesetzt. Ebenso in der von Weizsäcker mitgeteilten Zeichnung von 1519 aus dem Pariser Skizzenbuch.[6])

In spätere Zeit als 1506 weist nicht nur die Stellung des Salomon im einzelnen, sondern die Anordnung und Auffassung des Ganzen. Zunächst schmiegt sich der abschließende Dreipaß genau den Körperverhältnissen des Dargestellten an. Wie der Kopf mit dem Hut darauf in den mittleren Teil des Bogens, dessen durch den Halbkreisbogen der Täfelung noch einmal aufgenommene Rundung der Hut wiederholt, hineinkomponiert ist, wie der Linie des Mantels bis zu den Schultern herunter die beiden unteren Teile des Bogens entsprechen, wie monumental der Mantel behandelt ist, unter dem die Rüstung zwar nur zum Teil, aber doch in ihrer gar en Struktur und mit all ihren Ansatzpunkten vollkommen deutlich wird; wie das abgehenkte Schwert gehalten wird — fast wie ein Galanteriedegen, und darin dem Matthäus des Sebaldusgrabes ganz ähnlich —; wie die linke Hand mit einer ganz individuell anmutenden Bewegung wie absichtslos eine Falte in den Mantel kneift: das ist alles ungemein vornehm und berechnet gegeben. Vielleicht könnte man sogar einen leisen Schein von Preziösem wahrzunehmen glauben. Man vergleiche nur einige Platten der frühen Zeit mit der Salomon-Platte: Herzog Albrecht († 1500) rekrutenmäßig stramm stehend auf seiner Konsole, dann der schüchtern-fromme, etwas unbeholfene unbekannte Salomon, bei

[6]) Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XII. S. 51.

dem Stand- und Spielbein noch nicht getrennt sind.[7]) Kaum ein Jahr darauf soll jene vollendete Platte entstanden sein!

Man vergleiche die Verwendung des Dreipasses auf den übrigen Platten; nirgends eine derartige Beziehung zu der Gestalt darunter, selbst nicht bei dem späten Szamotulski. Bei dem Kallimachus sticht sogar die untere Spitze des Wappens — hier wie auf dem Hechinger Grabmal im mittleren Bogen des Dreipasses — dem würdigen Herrn auf das Barett.

Das ornamentale Detail zeigt den Zusammenhang mit Italien deutlich genug; das wichtigste Zeugnis für diesen Zusammenhang ist aber erst die monumentale Auffassung. Sie ist gewiß nicht zu erklären ohne Annahme einer direkten Berührung Vischerscher mit italienischer Kunst.

Vor den Beginn des Sebaldusgrabes ist die Platte also gewiß nicht zu setzen. Wie weit man mit der Datierung heruntergehen muß, ist schwerer zu sagen. Müßte man eine logisch-konsequente Entwicklungsreihe annehmen, so würden die Krakauer Platten mit der ihnen eigentümlichen Form des Dreipasses später als die Römhilder und Hechinger gesetzt werden; denn bei der Römhilder tritt noch die gotische Form des Dreipasses auf.

Die Schwierigkeit mit der Inschrift auf der Platte des Peter Salomon kann m. E. kaum anders gelöst werden, als daß man das Zeichen l aus x verstümmelt sein läßt: der Horizontalstrich (und rechts etwa der Strich mit Punkt) ist vergessen worden. Dazu würde alles recht gut stimmen, nur die altertümliche Bogenfüllung des Dreipasses weniger, die bei dem Kallimachus-Grabmal entwickelter erscheint.

Denn das macht die Datierung auch dieses Denkmals schwierig. Das Altertümliche des Reliefs der Platte könnte sich aus dem Modell des Veit Stoß erklären. Die Ornamentik gibt kaum einen sicheren Anhalt. Die prachtvollen Schwäne (Kraniche?) kehren gleich prachtvoll in dem Toraufsatz der Dürerschen Ehrenpforte wieder (1515). Die zusammen-

---

7) Hier kann vielleicht auch die von Seeger Peter Vischer d. J. zugeschriebene Medaille von 1507 mit dem Porträt Hermann Vischers herangezogen werden. Ich kann nämlich mit Seeger in der Darstellung des Reverses nicht einen nackten Mann sehen, wenigstens scheinen mir Beine und Füße nicht nackt, sondern gerüstet zu sein; die breiten Schuhe sind deutlich zu erkennen. Am Oberkörper ist freilich nichts von Rüstung zu erkennen; höchstens die Schamkapsel. In der linken Hand ruht der Speer, in der rechten der Schild. Es scheint mir einfach eine Ritterfigur zu sein. Was aber für unsere Zwecke am wichtigsten ist: die Ponderation ist noch durchaus altertümlich. Sie wäre gewiß anders, italienischer, wenn sie in der Vischerschen Gießhütte schon eingeführt gewesen wäre. Die Stellung entspricht etwa noch der eines hl. Ritters im Germanischen Museum zu Nürnberg (Klass. Skulpturenschatz Nr. 120). Was der Ritter auf der Medaille soll, weiß ich nicht; daß er ein neues Werk Hermanns darstelle, auf das er besonders stolz war, ist wohl eine zu kühne Annahme.

hängende lateinische Inschrift darunter begegnet zum ersten Male fest datiert an dem Relief des Kardinals Friedrich von 1510.

Früher wird auch der Kallimachus nicht zu datieren sein. Freilich würde auch damit schon die Entstehung der Platte sehr lange Zeit nach seinem Tode fallen; aber unmöglich wäre das nicht. Das Grabmal des Kardinals Friedrich wurde erst sieben Jahre nach seinem Tode abgeschlossen. Die Platte für Felix Paniewski († 1488) in der Posener Dominikanerkirche ist sicher nicht vor dem Anfang des 16. Jahrhunderts gegossen.[8]) Ebenso sind ja sicher die Platten des Kurfürsten Friedrich († 1510) in Meißen und des Anton Kreß in Nürnberg erst Jahre nach ihrem Tode entstanden. Die Bestellung scheint freilich, wenn der Wortlaut der Inschrift gepreßt werden darf (precipuus divi olim Casimiri et Johannis Alberti Poloniae regum secretarius) noch zu Lebzeiten des Königs Johann Albrecht († 1501) gemacht worden zu sein.

So wird man sich immerhin nur schwer entschließen, mit der Datierung der Kallimachus-Platte bis 1516 oder gar noch später herabzugehen, obgleich es nicht unmöglich ist. Das ist eine Schwierigkeit auch für die Peter-Salomon-Platte, die an sich gleichfalls schon bald nach 1510 entstanden sein könnte, vielleicht schon vor dem Tode des Dargestellten, obgleich auch zu dieser Annahme nichts zwingt.

Für die Platte des unbekannten Salomon kann man gewiß mit der bisherigen Datierung 1504/05 einverstanden sein; sie fügt sich zwanglos in das um diese Zeit Entstandene ein.

Die Kmita-Platte ist vielleicht mit 1505 noch etwas zu früh angesetzt; da die Peter-Salomon-Platte nicht mehr in sicher unmittelbarer Nähe steht, nötigt nichts mehr zu so früher Datierung. Es ist ja an sich wahrscheinlich, daß Vischer mehr zu tun hatte, als einem kleinen polnischen Edelmanne umgehend zu seinem Ehrendenkmal zu verhelfen.[9])

Immerhin wird es vor das Römhilder Denkmal fallen, trotz der freien Gestaltung des Dreipasses; Stellung und Handhaltung ist dort entwickelter.

Dabei mag auf die überraschende Verwandtschaft hingewesen werden, die zwischen dem Kmita und dem Eustachius auf Dürers Paumgärtner-Altar besteht: beide sind halbrechts gewendet, Stand- und Spielbein gleich, beide

---

[8]) Buchner, der sie bald nach dem Tode Paniewskis entstanden denkt (Bd. 27. S. 144 dieser Zeitschr.), kannte sie offenbar nicht aus eigener Anschauung. — Ich hoffe das interessante Werk demnächst veröffentlichen zu können.

[9]) Bei den kämpfenden Kentauren in den Zwickeln denkt Justi an Mantegnasche Stiche; näher läge es wohl noch, an die Medaillons in den Malereien der Eremitanikapelle und sonst zu erinnern, wo in ähnlicher Form gerade derartige Darstellungen sich öfter finden.

haben in der linken Hand das umgegürtete Schwert, in der rechten das wehende Banner vor den rechten Fuß gestellt. Es ist beachtenswert, daß der Kmita die erste freie »Bannerfigur« ist. Die ältere Kunst gibt bei derartigen Figuren entweder grätschbeiniges festes Aufstehen oder labile Unentschiedenheit. Das wehende Banner erscheint, soweit ich sehen kann, in Vischers Tätigkeit zum erstenmal bei Herzog Albrecht dem Beherzten († 1500). Seine Stellung ist aber, wie erwähnt, noch befangen, ganz abgesehen von dem gotischen Motiv der Konsole, auf der er steht. Vielleicht ist er aber trotzdem später als der unbekannte Salomon, der Banner und Schwert an die Brust drückt. Wie Vischer 1496 solche Aufgabe anfaßt, zeigt sein hl. Mauritius vom Ernst-Denkmal in Magdeburg: der Kopf nach der Seite des Spielbeines, der Blick halbhoch, die Stellung unsicher. Alles durchaus quattrocentistisch. Gewiß ist Dürer hier im Paumgärtner-Altar vorangegangen, jedenfalls können wir dies nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnis annehmen.

Die Datierungsfrage der Krakauer Platten wird nicht angeschnitten, damit man ein paar Jahreszahlenkulissen mit mehr oder weniger Grazie hin und herschieben kann, sondern weil damit das Verhältnis Vischers zur italienischen Renaissance und zu seinen Söhnen berührt wird.

Auf Grund der Krakauer Platten wurde bisher das Einsetzen des neuen Stils um 1504/05 datiert.[10]) Fallen sie später, so ist auch die neue Ornamentik später zu datieren, und sie wird dann kaum früher zu setzen sein als die ersten Arbeiten am Sebaldusgrabe.

Weiter wurde daraus geschlossen, daß die Annahme, der Altmeister sei erst durch seinen Sohn Peter Vischer d. J. mit der italienischen Renaissance bekanntgemacht worden, keineswegs zutreffe.[11]) Zu diesem Schluß berechtigen die Krakauer Platten also durchaus nicht.

Alle die ornamentalen Einzelheiten der italienischen Renaissance, die sich an den übrigen Krakauer Denkmälern finden, konnte Vischer vielleicht auf indirektem Wege kennen lernen. Diese indirekten Quellen versagen aber m. E. bei der Peter-Salomon-Platte. Sie ist nur aus der Totalanschauung italienischer Kunst zu erklären. Das Werk wäre möglich vielleicht schon nach der fraglichen Reise des jüngeren Peter; ist das Todesjahr der Inschrift, 1516, richtig, und ist die Platte erst nach dem Tode Salomons gefertigt — was nicht zweifellos festgestellt werden konnte —, so würde sie damit schon nach der Reise Hermanns fallen. — Stärkeren Anteil eines Sohnes an dem Werke anzunehmen liegt allerdings nahe, wird aber, wie es mit der Vischerfrage nun einmal steht, vorläufig kaum näher und mit Gewinn begründet werden können.

---

[10]) Justi a. a. O. S. 52. Vgl. Daun, Kunstchronik XVI. 1905, S. 156.

[11]) Daun, Peter Vischer und Adam Krafft. S. 24. Kunstchronik XVI. 1905. S. 178f.

Nachtrag

zu meinem Artikel »Handzeichnungen in den Uffizien«.

Auf eine wichtige Beziehung einer Zeichnnng zu einem Gemälde in der Uffiziengalerie wurde ich erst aufmerksam, als mein Artikel schon gedruckt war, weshalb ich dieselbe nicht an ihrem Platz einreihen konnte.

Die Zeichnung (schwarze Kreide, weiß gehöht und getuscht auf dunklem Papier) befindet sich in den Kartellen unter Nr. 12805 und stellt einen Greisenkopf aufwärts gerichtet in Profil dar. Sie wird Girolamo Muziano zugeschrieben, ist aber in der Tat eine Studie Savoldos zu dem knieenden St. Peter in seiner Transfiguration in den Uffizien (Nr. 645).[1]

Als die einzige sichere Zeichnung Savoldos, die zurzeit nachgewiesen werden kann, wird sie uns für weitere Untersuchungen als Schlüssel dienen können.

Durch den Vergleich mit dieser Zeichnung läßt sich unschwer erkennen, daß eine andere Studie in derselben Sammlung von einem auch dem Muziano zugeschriebenen weiblichem Profilkopf von ganz derselben Technik (Nr. 12806) auch Savoldo zugerechnet werden kann.

Unter Nr. 765/766 erwähnte ich einige unter dem Namen Verrocchios ausgestellte aber angezweifelte Studien, Maria mit dem Kinde darstellend. Ich habe in meinem Aufsatze nachgewiesen, daß diese beiden Schwarzkreidezeichnungen Studien zu der thronenden Madonna im Dom zu Pistoja sind. Meine Annahme, daß diese Zeichnungen eigenhändige Studien von Verrocchio sind, wird bestätigt durch die Urkunde, die Prof. Aless. Chiapelli im Verein mit A. Chiti vor kurzem veröffentlicht hat (A. Chiapelli, Pagine d' antica arte fiorentina 1905), aus der mit Sicherheit hervorgeht, daß das Bild von Verrocchio angefangen und später von Lorenzo di Credi vollendet worden ist.

Die Erwähnung einer Nachbildung Leonardo Cungis (unter Nr. 346) von der berühmten von Vasari erwähnten Zeichnung »Phaetons Sturz«, die der Meister seinem Freunde Tommaso Cavalieri schenkte, gab mir zu dem Nachweis Anlaß, daß Michelangelo hier von einem antiken Sarko-

---

[1]) Eine größere Wiederholung dieses Gemäldes in der Ambrosiana zu Mailand.

phage, jetzt in den Uffizien (Nr. 129), aber wohl einmal im Garten der Medici, inspiriert gewesen sei.

Ich habe jetzt im Museo Nazionale zu Neapel ein anderes antikes Werk gefunden, das Michelangelo zu einer anderen, nicht weniger berühmten Zeichnung als Vorbild gedient hat. Diese Zeichnung aus derselben Epoche und in derselben Technik wie Phaetons Sturz wurde gleichfalls von dem Meister dem Freunde Cavalieri geschenkt. Sie stellt die Entführung des Ganymed dar. Ich erwähnte das Blatt in meinem Artikel gelegentlich einer in den Uffizien befindlichen Nachbildung, wahrscheinlich von Battista Franco, der die Darstellung als Allegorie oben in seinem Gemälde »La Battaglia di Montemurlo« (Nr. 144 in der Pittigalerie) angebracht hat.

Das Exemplar in Windsor wird allgemein als Original angenommen.

Das antike Vorbild ist eine fein geschnittene Kamee mit genau derselben Komposition, ausgestellt unter Nr. 201 im Saal der Kameen. Man kann gewiß mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Künstler, der diese Kamee gearbeitet hat, nicht der Erfinder der Komposition ist, sondern daß diese auf ein berühmtes Gemälde des Altertums zurückgeht.

Für solche Nachbildungen berühmter Malereien älterer Kunstepochen geben uns die erhaltenen kampanischen Wandgemälde zahlreiche Beispiele. Ich erlaube mir hier zwei kleine Gemälde zu nennen, die im Museo Nazionale zu Neapel unter Nr. 9231 und 9236 ausgestellt sind und uns, die wir uns mit der italienischen Renaissancekunst beschäftigen, insofern interessieren können, als sie Nachbildungen von derselben Gruppe der Grazien (jetzt in der Libreria im Dom zu Siena) zu sein scheinen, die auch Raphael zu seinem bekannten kleinen Gemälde als Vorbild gedient hat.[2])

Zu Nr. 422—430.

Unter diesen Nummern machte ich auf neun prachtvolle Studienblätter, variierte Nachbildungen von einer auf Michelangelo zurückgehenden Bronzegruppe, von Daniele da Volterra aufmerksam (siehe auch I. B. Supinos Artikel in Miscellanea d' Arte, Anno I, Nr. 3, den Artikel von P. N. Ferri, ebenda, Heft 4 und und zuletzt meinen kleinen Aufsatz »Ercole e Cacco di Michelangelo« Heft 5).

Diese Zeichnungen, die früher Vincenzo de' Rossi und neuerdings von Supino und Ferri Daniele da Volterra zugeschrieben sind, habe ich

---

[2]) Diese Darstellung befindet sich noch einmal als Mosaik im Saal der Mosaiken.

dagegen für Tintoretto als Jugendwerke in Anspruch genommen. Diese meine Annahme wird dadurch nicht unwesentlich bestärkt, daß ich in der Handzeichnungssammlung im Palazzo Corsini zu Rom ein derselben Serie zugehöriges zehntes Blatt mit denselben Darstellungen sowohl auf Vorder- und Rückseite (schwarze Kreide, weiß gehöht, auf blaugrauem rauhen Papier) und von ganz derselben Zeichentechnik gefunden habe. Dies Blatt (Nr. 125 527) trägt mit alter Handschrift die Bezeichnung Tintoretto und ist auch diesem Meister richtig zugeschrieben.

Emil Jacobsen.

Zum Gothaer Liebespaar.

In Bd. XXVIII. S. 466 ff. dieser Zeitschrift behandelt Karl Gebhardt das Gothaer Liebespaar und kommt mit Hilfe genealogischer Forschungen zu Resultaten, die genauerer Beachtung durchaus wert erscheinen. Zugleich gibt er den Beischriften eine neue Deutung, die indessen nicht ohne Widerspruch bleiben darf.

Sie seien noch einmal wiederholt.

Sie: Sye · hat · uch · nyt · gantz · veracht ·
Dye · üch · dasz · schnürlin · hat · gemacht ·

Er: Un · byllich · het · Sye · esz · gedan ·
Want · ich · han · esz · Sye · genissen · lan ·

Gebhardt versteht die letzten beiden Zeilen so: Und sie hätte das Recht dazu gehabt, mich zu verachten; denn ich habe sie (früher) meine Verachtung genießen lassen. Also ein früherer Liebeszwist findet in dieser »Sprache der Reue und der Versöhnung in der Liebe« sein glückliches Ende.

Das erscheint mir schon für die Zeit, in der das Bild entstanden ist, eine unmögliche Erklärung, für die Zeit, die so durchaus auf das Typische, Wesentliche, Reale geht. Selbst in unserer Zeit der »Reizsamkeit«, des aufs höchste gesteigerten Individualismus, würde man nach einem gleichen Beispiel dafür wohl vergeblich suchen. Solche Verschen schreibt man höchstens auf 50-Pfg.-Photographien. Eine derartige Monumentalisierung eines Liebeszwistes halte ich für das 16. Jahrhundert durchaus für ausgeschlossen.

Sodann aber das Sprachliche. Zunächst ist das Hypothetische in der dritten Zeile unnötig; het kann = hat sein. Weiter kann sich das esz, wenn auf die erste Zeile bezogen, ebensogut auf das nit veracht, wie auf veracht beziehen. Denn die beiden Negationen bilden einen starken Positiv: sie muß Euch herzlich lieb gehabt haben . . . .

Der Hauptanstoß liegt in dem genissen. Es ist falsch, von der neuhochdeutschen Bedeutung des Wortes auszugehen. In der älteren Sprache ist es ausgeschlossen, geniezen mit Beziehung auf Unangenehmes zu gebrauchen. Man müßte dafür engelten sagen. Die Verbindung

»Verachtung genießen« ist durchaus modern. Und weiter drückt geniezen nicht nur den Positiv aus: Vorteil von etwas haben, sondern auch die negierte Negation: keinen Schaden von etwas haben, keine Strafe für etwas leiden.[1])

Ich denke, der Sinn ist nun klar:

Sie: Sie hat Euch gewiß herzlich lieb gehabt, die Euch die Quaste gefertigt hat.

Er: Und da hat sie sehr recht daran getan, (daß sie sie mir gemacht hat); denn ich habe sie keinen Schaden dadurch leiden lassen; ich habe mich anständig revanchiert.

Wie er sich revanchiert hat, zeigt das Armband.

Man kann also ruhig mit Scheibler bei der ganz einfachen und nächstliegenden Deutung bleiben — nur daß ich nicht einsehe, warum der Jüngling dem Mädchen zuerst sein Geschenk gemacht haben soll. Der Wortlaut bietet dafür keine Handhabe. In dieser Abweichung von dem gewöhnlichen Brauch mag gerade das Besondere des Falles liegen. Es ist einfach Gabe und Gegengabe.

Besonders »sinnig« brauchen die Beischriften nicht zu sein; sie begleiten nur eine an sich schon klare Sachlage. *Karl Simon.*

---

[1]) In erotischem Sinne begegnet geniezen (nicht geniezen lassen) freilich auch, aber nur mit Akkusativ oder der Umschreibung mit lîp.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Zweiter Band: Die Kunst der christlichen Völker bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Mit 418 Abbildungen im Text, 15 Tafeln in Farbendruck und 39 Tafeln in Holzschnitt und Tonätzung. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1905.

Dieser zweite Band übertrifft noch den ersten[1]) an Abrundung und vollendeter Beherrschung des ungemein vielartigen Stoffes. Auf 660 Seiten (ohne die sehr ausführlichen Verzeichnisse) wird hier die Geschichte der europäischen Kunst von 100 n. Chr. bis 1500 vorgeführt, und zwar in einer Art, daß der Leser vollständig über den gegenwärtigen Stand all der hierbei in Betracht kommenden Fragen unterrichtet wird. Das Buch erweist sich somit als die unentbehrliche Grundlage für alle auf die allgemeine Kunstgeschichte gerichteten Bestrebungen.

Die Anordnung dieses Bandes ist besonders klar und übersichtlich, weil durchaus sachlich begründet. In dem Bestreben, »soweit wie möglich voranzustellen, was im nachfolgenden vorausgesetzt oder weiter entwickelt werden muß«, teilt Woermann den ganzen Zeitraum in fünf Bücher: I. Das christliche Altertum, 100—750 n. Chr. (ca. 60 S.), II. Das frühe Mittelalter, 8.—11. Jahrh. (ca. 65 S.), III. Das hohe Mittelalter, 1050—1250 (ca. 140 S.), IV. Das späte Mittelalter, 1250—1400 (ca. 140 S.), V. Das 15. Jahrhundert (ca. 250 S.). Jedes dieser Bücher wiederum ist in lokale Gruppen und Unterpruppen geteilt, und jede Gruppe wird nach der Reihenfolge der Künste, von der Baukunst anfangend und mit dem Kunstgewerbe schließend, abgehandelt. Dadurch werden wohl gewisse für das Gesamtstreben einer Zeit bezeichnende Äußerungen der einzelnen Künste, namentlich soweit es sich um die Ausschmückung der Bauwerke handelt, auseinandergerissen; doch erweist sich dafür diese Anordnung für den Gebrauch als sehr nützlich und bequem.

Dabei ist das Ganze sehr angenehm lesbar; alle Hauptschöpfungen und alle geschichtlich wichtigen Werke treten deutlich aus dem Fluß der

---

[1]) Der erste wurde von mir im Repertorium 1900 S. 457 angezeigt.

Darstellung hervor; zusammenfassende Übersichten am Anfang und am Schluß eines jeden Abschnitts stellen die Verbindung zwischen den einzelnen Gruppen in wünschenswerter Weise her. Das Ziel des Verfassers ist vor allem, die Ansichten über die einzelnen Fragen nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung wiederzugeben; wenn er davon absieht, eigene, neue und daher ungewohnte Anschauungen über die Bedeutung und die Zusammenhänge der Kunstentwicklung zum Ausdruck zu bringen, so vermeidet er doch durchaus nicht, selbständig Stellung zu diesen Fragen zu nehmen, sondern weiß seine in ruhiger Erwägung gewonnene Ansicht gegenüber den hin- und herschwirrenden und sich bekämpfenden Meinungen klar und überzeugend vorzutragen.

Gerade in bezug auf die wichtige Frage nach dem byzantischen Einfluß während des eigentlichen Mittelalters hat er sich dadurch, daß er sich mit Überzeugung, zugleich aber auch in weiser Mäßigung der Lehre Strzygowskis von dem Einfluß Vorderasiens auf das damalige Europa angeschlossen hat und solche Anschauung folgerichtig durchführt, ein unleugbares Verdienst erworben.

Im 15. Jahrhundert beginnen freilich einzelne Künstler, die wohl, entsprechend der gesteigerten Bedeutung der Persönlichkeit, an und für sich durchaus Beachtung verdienen, zu der allgemeinen Entwicklung der Kunst aber doch nur einen mäßigen Beitrag geliefert haben, in stärkerem Maße und unter ausführlicherer Beachtung ihrer Werke hervorzutreten, als der Fluß der Darstellung es wünschen läßt. Es ist anzunehmen, daß der Verfasser sich bei dem dritten und letzten Bande angesichts der reichlich fließenden Quellen stärker beschränken wird, damit die Kunstgeschichte nicht in eine Geschichte der Künstler und ihrer Werke ausarte. Denn eigentlich zählen in solchem Zusammenhang doch nur die starken Individualitäten und deren Hauptwerke, während die übrigen nur soweit in Betracht kommen, als sie Abarten oder Abwandlungen darstellen oder einleiten.

Wie bei dem ersten Bande wollen wir auch hier nur die frühesten, naturgemäß schwierigsten Abschnitte, deren Unterlagen lückenhaft sind, ausführlicher ins Auge fassen.

Der erste, das christliche Altertum von 100 bis 750 n. Chr. umfassende Abschnitt beginnt mit den Cömeterien und Katakomben, ihren Fresken- und Stuckverzierungen und den wohl aus Alexandria stammenden Goldgläsern; die Malerei und Bildnerei dieser Zeit ist hellenistischen Ursprungs und stammt wesentlich aus Vorderasien.

Mit dem 4. Jahrhundert beginnt die große Zeit, welche das christliche Kirchengebäude ausbildete, die Basilika und die Zentralkirche,

welch letztere in Asien schon frühzeitig bei großen Bauten Verwendung fand, in Europa aber anfangs nur für Tauf-, Grab- und Gedächtniskirchen. Von Konstantin stammen in Rom die drei großen fünfschiffigen Basiliken; ferner verschiedene in Konstantinopel und namentlich die großen Zentralbauten in Antiochia, Jerusalem und Nicäa.

Den Sieg der Zentralform über die Basilika bezeichnen in Konstantinopel die unter Justinian errichtete Kirche der hl. Sergius und Bacchus und die Sophienkirche, die in Weiterbildung der griechischen Baukunst von Künstlern dieser Nationalität errichtet wurde.

Daneben entwickelt sich in Ravenna der eigenartige, durch Asien und besonders durch Byzanz beeinflußte Baustil, der durch die drei Blütezeiten unter Honorius, dem in Byzanz erzogenen Theodorich und endlich die rein byzantinische gekennzeichnet wird und so hervorragende Werke, wie das Grabmal Theodorichs und S. Vitale (»eine orientalische Kunst auf italienischem Boden«) hinterließ. — In Mailand aber ersteht zur Zeit der byzantinischen Herrschaft S. Lorenzo auf römischer Grundlage, doch nach asiatischem Vorbild, »eine der herrlichsten Kunstschöpfungen der Welt«.

Mit Strzygowsky gelangt Woermann zu dem Ergebnis, daß »Ägypten, Syrien und Kleinasien für die Entwicklungsgeschichte der christlichen Baukunst offenbar ebensoviel, ja ursprünglich mehr beigetragen haben, als Rom und Konstantinopel«. Unter diesem Einfluß ist an die Stelle der plastischen Weiterbildung der Bauglieder die farbige Verzierung der Flächen getreten.

Von den einzelnen Künsten wird die des Mosaiks, mit der Apsis von S. Pudenziana in Rom und dem Grabraum der Galla Placidia in Ravenna, behandelt; dann die der Miniaturmalerei, deren älteste und schönste Zeugnisse wahrscheinlich aus Syrien stammen; weiter die Weberei, besonders die auf hellenischer Grundlage ausgebildete koptische, die im 4. Jahrhundert begann, im 5. und 6. ihren Höhepunkt erreichte und dann unter persischem Einfluß in schematische Verfeinerung überging. Die Bildnerei äußerte sich namentlich in der Reliefschnitzerei, wie bei den Türen von S. Sabina in Rom, dem Bischofstuhl von Ravenna und den beiden vorderen Alabastersäulen des Ciboriums der Markuskirche von Venedig, die allesamt mit dem Osten, namentlich mit Syrien in Zusammenhang gebracht werden; für die Metallarbeiten sind die ganz nordischen der Langobarden wie die der Merovinger, unter denen der hl. Eligius, der spätere Schutzpatron der Goldschmiede, als Bischof von Noyon lebte, bezeichnend.

In dem zweiten, von 750—1050 reichenden Abschnitt tritt Byzanz in seiner vollen Machtentfaltung hervor, entwickelt einen zierlichen neuen

Baustil, gewinnt auch nach der Beendigung des von 726 bis 842 dauernden Bilderstreits die volle Freiheit auf dem Gebiete der Malerei, erlebt aber schon seit dem Beginn des 11. Jahrhunderts einen Rückgang in seiner hochentwickelten Mosaikkunst. Die noch immer von der Antike beeinflußte Buchmalerei erreicht im 10. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Als ein Hauptwerk der vielleicht aus dem parthischen oder sassanidischen Persien stammenden Emailkunst wird die Pala d'oro der Markuskirche von Venedig, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts angeführt; daneben Seidenwebereien, Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedearbeiten. Unter byzantinischem Einfluß steht die seit dem 9. Jahrhundert, begonnene alte Markuskirche in Venedig; dieser Einfluß erstreckte sich auch auf ganz Unteritalien.

In Oberitalien herrscht die nordische Ornamentik und kommen nach der von 568 bis 774 dauernden Herrschaft der Langobarden die Lisenen auf. — Die Mosaikkunst ruht in Italien von der Mitte des 9. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts. Wandmalereien aus dieser Zeit haben sich zu Rom in S. Maria antiqua und in der Unterkirche von S. Clemente erhalten.

Die irische Bandornamentik, im 6. Jahrhundert aus verschiedenen Elementen entstanden, mit Tierfiguren erst später gemischt, wird durch die Heidenapostel in alle Teile des Nordens verbreitet und erreicht im 10. Jahrhundert ihren Höhepunkt, besonders an den Bischofsstäben.

Aus der merovingischen Kunst, die schon einen Teil der Neuerungen enthielt, welche den romanischen Stil heraufführten, erwächst die karolingische, als deren Erbin. Aachen tritt zu Ende des 8. Jahrhunderts an die Stelle von Paris, das bis dahin den Hauptsitz des fränkischen Kunstlebens gebildet hatte; die höfische Kunst, welche nun das Übergewicht erlangt, bringt auch die Antike zu erneuter Aufnahme. Der Aachener Dom ersteht um 800, in den Einzelmotiven nicht von S. Vitale beeinflußt.

In der Folgezeit wird der reiche Charakter des frühmittelalterlichen Kirchenbaues entwickelt: die Doppelchöre, das doppelte Querschiff, die Türme mit Nebentürmen; die Säulen werden allmählich durch Pfeiler ersetzt und wechseln mit diesen ab; vereinzelt treten dann auch Tonnengewölbe und das Würfelkapitell auf. In dieser Zeit, da von Cluny aus die Reform des Benediktinerordens ausging, bilden die Kirchenfürsten die Träger der künstlerischen Bewegung. Unter den Ottonen endlich erstehen die großen steinernen Dome am Mittelrhein sowie der von Bamberg und die Michaelskirche in Hildesheim in ihrer ursprünglichen, im 12. Jahrhundert bereicherten Gestalt.

Die Malerei ist noch Klosterkunst, ihr Erzeugnis das jüngste Gericht auf der Reichenau vom Ende des 10. Jahrhunderts. Auch die Buchmalerei

ist Mönchskunst; in Fortbildung syrischer Weise entwickeln sich die Schulen von Aachen und Trier; dann die von Tours, Reims, Metz, dem Kloster Corbie; endlich die von St. Denis und St. Gallen. Seit Otto dem Großen steht die Buchmalerei in voller Blüte, wie der Codex Egberti, der Goldkodex von Echternach usw. beweisen. — Ums Jahr 1000 beginnt die Glasmalerei.

In der Elfenbeinschnitzkunst steht in der ottonischen Zeit Deutschland an der Spitze der Entwicklung. — Die Goldschmiedekunst blüht unter Egbert von Trier und Bernwerd von Hildesheim um das Jahr 1000. Egbert von Trier verwendete zuerst byzantinisches Email, daneben auch merovingische Verzierungen. Ein Hauptwerk dieser Zeit ist der von Heinrich II. nach Basel gestiftete goldene Altarvorsatz, jetzt im Cluny-Museum zu Paris. — Noch wurde die Kunst nicht um ihrer selbst willen, sondern durchaus im Dienste der Kirche ausgeübt.

III. Buch (1050—1250). In diesem Zeitalter der Kreuzzüge, das zugleich die Blüte der romanischen Kunst und deren Übergang in die Gotik erlebte, herrscht die nachhaltige Einwirkung der bereits alternden byzantinischen Kunst auf Europa; nach der Eroberung Konstantinopels im Jahre 1204 wird der Westen mit byzantinischen Werken überschwemmt. Der Ausdruck Romanisch ist von den neueren Volkssprachen abgeleitet, die sich aus der lateinischen entwickelten; die für diese Zeit bezeichnende Kunst des Wölbens aber ist, wie Strzygowski nachgewiesen hat, wesentlich durch die Klöster Asiens bedingt.

In Italien ersteht die neue, 1094 geweihte Markuskirche in Venedig mit ihren Mosaiken; in Süditalien und Sizilien blüht die normannische Kunst, mit dem Dom von Monreale und seinen Mosaiken als Hauptstück; in Rom die Cosmatenkunst; in Florenz erstehen das Baptisterium und S. Miniato; in Pisa endlich der gewaltige Dom. — Die ersten Künstlernamen tauchen auf: der Maler Guido da Siena 1221, der Bildhauer Antelami in Parma. Damit ist endlich ein Fortschritt über Byzanz hinaus gekennzeichnet. Am Neubau von S. Ambrogio in Mailand, aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, treten Kreuzgewölbe auf.

Frankreich ist durch die Loire in zwei Hälften geteilt. Der Süden, noch im Zusammenhang mit der Antike stehend, geht auf die Schaffung mächtiger Raumgebilde aus, die meist mit Tonnengewölben bedeckt sind. In Burgund entwickelt sich ein Übergangsstil. Das Neue geht von dem mit germanischen Elementen durchsetzten Norden aus, wo die Gotik durch die Ausbildung des Rippengewölbes und des Spitzbogens vorbereitet wird. — Seit 1200 erhalten die Miniaturen Goldgrund. Als neue, aber bereits vom Rhein und aus Lothringen herübergenommene Kunst

entwickelt sich die des Emails in Limoges von der Mitte des 12. Jahrhunderts ab und erreicht im 13. ihre Blüte (hier wäre eine Abbildung, etwa des Plantagenet aus Le Mans, erwünscht gewesen).

Im Norden bildet sich der romanische Baustil in der Normandie aus; von der Picardie und der Isle de France geht seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts der gotische Baustil aus. Um die Mitte dieses Jahrhunderts erstehen die ersten großen Bauten dieser Art: St. Denis, Chartres, Sens, Notre-Dame in Paris, später Laon. Die Glasmalerei blüht gleichzeitig auf, um zu Anfang des 13. Jahrhunderts ihren Höhepunkt zu erreichen; der Messingguß tritt zu Anfang des 12. Jahrhunderts in Dinant auf.

In Spanien erblüht die Baukunst seit dem Sieg über die Mauren zu Ende des 11. Jahrhunderts, in England seit dem Sieg der Normannen bei Hastings, um es schon nach hundert Jahren zu so vorzüglichen Schöpfungen des Übergangsstils wie der Kathedrale von Canterbury und in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu ihrem Meisterwerke, der Kathedrale von Salisbury, zu bringen.

Während dieser Zeit erlebte Deutschland in voller Selbständigkeit eine Blütezeit seiner Kunst und Dichtung. Der Übergangsstil, der sich hier in der Baukunst entwickelt, mit seinem »gebundenen« System, wonach die Gliederung der Gewölbe auf ein einheitliches Maß zurückgeführt ist, das sich in dem regelmäßigen »Stützenwechsel« äußert, erweist sich »als der folgerichtigste aller romanischen Landesstile.« Erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts gelangte hier der gotische Stil zu allgemeiner Annahme. Die großen Dome der vorhergehenden Periode werden teils neu gebaut, teils wenigstens eingewölbt. Daneben erwachsen die Kirchen Kölns und der Dom von Limburg. Die Bildnerei erhebt sich zu Leistungen, wie den Chorschranken der Liebfrauenkirche zu Halberstadt um 1200, erfährt dann seit 1220 französischen Einfluß, äußert sich in den Werken der sächsischen Schule. Das Email erlebt seine Blüte am Rhein bereits seit der Mitte des 12. Jahrhunderts; die Goldschmiedekunst in Köln, die sich in der Herstellung der zahlreichen Reliquienschreine bewährt, erreicht ihren Höhepunkt um 1200. Auch in der Malerei ist seit dieser Zeit ein Aufschwung wahrzunehmen.

IV. Buch (1270—1400). Zur Zeit der Gotik erfolgte eine Neugeburt aus dem Schoße des Mittelalters, aber noch keine »Wiedergeburt«, wie man diesen Zeitraum gelegentlich zu bezeichnen versucht. Die Baukunst, ganz weltlich geworden, tritt durchaus in den Vordergrund, im Zusammenhang mit dem Aufblühen der Bürgerschaft. Frankreich, unter Ludwig dem Heiligen, ist Deutschland um ein halbes Jahrhundert voraus.

Im Norden Frankreichs erstehen die Kathedralen von Reims und Amiens, später (1243—48) die Ste. Chapelle in Paris. Die Bildnerei blüht besonders an Notre-Dame von Paris; um 1300 gelangt die Elfenbeinplastik sowie die Glasmalerei zu ihrer vollen Höhe. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts kommt das durchsichtige Email auf und verjüngt sich die Buchmalerei unter dem Einfluß Karls V.

In Avignon, dem Sitz der Päpste, machen sich italienische Einflüsse geltend; in dem neuerstandenen Burgund wirkt das Aufblühen Flanderns weiter und führt in den Bildhauerwerken Sluters zu einem Höhepunkt.

Die deutsche Gotik entwickelt sich besonders am Rhein; in Köln tritt der Meister des Clarenalters auf. In Süddeutschland bezeichnen die Skulpturen des Bamberger Doms einen Höhepunkt, im Norden diejenigen vom Naumburg um 1270. Hier entsteht als Werk des Backsteinbaus die Marienburg. Neben den gravierten Grabplatten hätten die Bildteppiche zu Quedlinburg und Halberstadt eine stärkere Hervorhebung verdient.

Die große Bewegung, die in der italienischen Bildnerei und zwar in Toskana einsetzt, wurzelt freilich in der antikisierenden Strömung, welche damals ganz Europa erfaßt hatte, schwingt sich aber dann in den Werken Giovanni und später Andrea Pisanos zu einer vollen Selbständigkeit auf, die nicht als eine erste Renaissance, sondern im Gegenteil als ein voller Bruch mit den antiken Erinnerungen zu bezeichnen ist. Die schwierige Frage, wie Giotto aus der Tätigkeit der Cimabue, Duccio und Cavallini hervorwächst, erfährt hier eine sehr besonnene Würdigung. In den byzantinischen Mosaiken aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts wird eine Weiterbildung anerkannt, aber zugleich angedeutet, daß sie vielleicht bereits auf eine Rückwirkung italienischer Vorbilder zurückzuführen sei.

V. Buch (15. Jahrhundert). Hier stehen an der Spitze die Niederlande mit der niederdeutschen Malerschule der Van Eycks und der Entwickelung des Holzschnitts und des Kupferstichs. — In Frankreich wird der Wirksamkeit Fouquets sowie der Entstehung des Maleremails seit den siebziger Jahren gedacht. — Am Rhein tritt Stephan Lochner, vor ihm aber Francke in Hamburg hervor; in Süddeutschland Schongauer und Peter Vischer.

In Italien macht sich nun der Einfluß Toskanas noch stärker geltend. »Die herbe Jugendfrische des 15. Jahrhunderts, ein Jungbrunnen für unsere Zeit«, wird mit gerechter Vorliebe behandelt. Die großen Namen eines Brunellesco, Donatello, Masaccio, Piero della Francesca deuten die Hauptpunkte an. Fiesole hätte ich zeitlich nach Masaccio gestellt zu sehen gewünscht, da seine Wirksamkeit, wenn er auch den

Jahren nach älter als jener ist, doch ohne dessen Vorangang nicht wohl denkbar wäre. — Hier wird auch mit Recht Leonardo in seiner frühen florentiner und seiner mailändischen Wirksamkeit behandelt. In bezug auf die Zuschreibung unbeglaubigter Jugendwerke sagt Woermann: »Unserm Gefühl nach ist es ein geringeres kunstgeschichtliches Unglück, wenn großen Meistern unbeglaubigte Jugendwerke vorenthalten werden, als wenn ihr Gesamtbild durch Werke, die ihnen irrtümlich zugeschrieben werden, belastet und verändert wird«, und weiterhin: »Wir teilen das Bestreben, alle einigermaßen guten Bilder auf die wenigen bekanntesten Namen des Zeitraums zu verteilen, dem sie angehören, überhaupt nicht.« Nur hätte meinem Gefühl nach Leonardo sowohl als Maler wie als Bildhauer auch für seine mailändische Zeit nicht bei Mailand, sondern bei Florenz behandelt werden sollen, da seine Kunst dort vollständig wurzelt, in Mailand aber nur durch die Werke, die auf seine Anregung hin entstehen, hervortritt. Der von etwa 1480 stammenden Untermalung zur Anbetung der Könige in den Uffizien wird die spätere Zeit hoffentlich eine ausschlaggebende Stellung in der Entwicklung der italienischen Malerei zuerkennen, da in diesem Bilde schon die Grundsätze der erst zwanzig Jahre später einsetzenden Renaissance vorweggenommen sind, ohne freilich zur Zeit seiner Entstehung irgend gewürdigt oder verwertet worden zu sein. Das Abendmahl aber, dessen Wirkung mit Recht erst im folgenden Bande behandelt werden soll, zeichnet Woermann durch die folgende Worte aus: »Seit Phidias Zeiten hatte das Geschlecht der Erdenkünstler kein Werk von so allseitiger Vollendung erzeugt.«

In Oberitalien treten Pisanello, Mantegna, Bramante, der Schüler Lauranas, und Bellini auf.

Die Renaissance selbst, als das erste Drittel des 16. Jahrhunderts umfassend, ist für den dritten Band aufgespart, dem wir von Herzen dasselbe Gelingen wünschen, wie diesem zweiten. *W. v. Seidlitz.*

Dott. Giulio Carotti. Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello. Milano, U. Hoepli 1905, XII u. 370 SS. gr. 8° mit 188 Illustrationen.

Das vorliegende von dem munifizenten Verleger schön ausgestattete, mit Abbildungen reich versehene Buch des durch manch wertvollen Beitrag zur Geschichte der lombardischen Malerei bekannten Inhabers der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Breraakademie gibt vielmehr eine synthetische Zusammenfassung des Werkes der drei Großen im Reiche der Kunst, als daß es sich mit der kritischen Analyse ihrer einzelnen Schöpfungen befaßte; womit indes nicht gesagt sein soll, daß der Verf. nicht auch nach letzterer Richtung manch beachtenswertes Ergebnis

seiner eingehenden Beschäftigung mit jenen Meistern seiner Arbeit einverleibt habe.

Mit Recht legt der Verf. in dem Leonardo gewidmeten Abschnitt (S. 1—92) besonderen Nachdruck auf dessen Handzeichnungen, die uns ja erst den rechten Einblick in seine über menschliches Maß schier hinauswachsende Allseitigkeit, Tiefe der Beobachtung, prägnante Schärfe der Wiedergabe eröffnen. Nur ist des Verf.s Hand bei ihrer Auswahl nicht in allen Fällen glücklich gewesen, indem dabei manche zweifelhafte (z. B. die auf S. 4, 21, [Boltraffio?] 22, 90, 91) und entschieden unechte (S. 24, 27, [Boltraffio] 28, [C. da Sesto] 46, 49 [in der Albertina, moderne Nachahmung!], 56 [Fr. Napoletano]) mit unterlaufen sind. Der Zuteilung der kleinen Verkündigung im Louvre an den jungen Meister wird man ebenso gerne zustimmen wie der Abweisung der anderen Annuntiation in den Uffizien; ebenso werden des Verf.s leise Zweifel an der Urheberschaft Leonardos für das Mädchenbildnis der Galerie Liechtenstein mit uns auch von anderen geteilt werden. Kaum aber wird Carotti bei jemandem Zustimmung finden mit der Zuweisung der Terrakottamadonna (S. 18) und der Büste des jugendlichen Täufers (S. 19) im South-Kens. Museum an Leonardo. Jene ist ja allgemein als Desiderio da Settignano anerkannt, in dieser aber offenbart sich bloß ein saft- und kraftloser Schüler Verrocchios, keineswegs aber die »Klaue des Löwen«. Hier, wo der Verf. von Leonardos bildhauerischen Studien spricht, vermissen wir die Stellungnahme zu Bodes betreffenden Ansichten, die er in seinem so anregenden Aufsatz im Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen (1904) vorgelegt hat. Ob unser Verfasser mit der Zuteilung eines Frauenbildnisses in der Galerie Czartoriski zu Krakau (das er als das von Zeitgenossen gerühmte Porträt der Cecilia Gallerani, Geliebten des Lodovico Moro, anspricht) an Leonardo die Zustimmung aller Fachgenossen finden würde, ist abzuwarten; nach der Photographie (S. 37) erscheint es uns viel eher als die Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers, wie etwa Boltraffio. Ein gleiches gilt betreffs der Bestimmung der Zeichnung des Christuskopfes in der Brera auf Cesare da Sesto; in der peremtorischen Form zum mindesten, in der es auf S. 48 geschieht, hätten wir bei dem ruinösen Zustande des Blattes nicht gewagt, sie hinzustellen.

Der Abschnitt über Bramante (S. 95—195) scheint uns besonders glücklich: alles Wesentliche über den großen Begründer der Hochrenaissancearchitektur ist darin präzise zusammengefaßt. Sehr wertvoll sind die bisher noch nirgends so vollständig gegebenen Hinweise auf Palastbauten in Mailand, die Bramante sehr nahe stehen, wenn sie ihm nicht selbst angehören. Zweifel möchten wir an der Zuweisung des südlichen Seitenportals am Dom zu Como (die übrigens auf v. Geymüller zurückgeht) aussprechen; viel eher wäre die architektonische Verkleidung des Lang-

hauses mit ihrer vornehmen Gliederung und dem edlen Gesims mit den Urnenträgern als Wasserspeier auf eine Skizze Bramantes zurückzuführen. S. 134 wird der Entwurf der Madonna di piazza in Busto Arsizio mit Entschiedenheit Bramante zugesprochen; ich weiß nicht, wie sich dies mit G. A. Meyers Nachricht vereinigen läßt, die urkundlich Ballarati als Schöpfer nachweist. Mit Befriedigung sehen wir, daß der Verf. sich S. 168 in betreff wenigstens der Fassade der Cancelleria auf die Seite jener stellt, die darin kein Werk Bramantes zu sehen vermögen. Eine interessante Entdeckung unseres Verf.s betrifft die vier wappenhaltenden Engel in den Lunetten des Kreuzschiffes der Certosa von Pavia: er sieht darin die Hand des urbinatischen Meisters. Daß Bramante in der Certosa gearbeitet habe, sagt schon das bekannte Manuskript des P. Valerio, und Lanzi lokalisiert sogar seine Tätigkeit auf das Querschiff. Auch Schmarsow hat in seinem Melozzo da Forlì auf den der lombardischen Malerei fremden Charakter jener Engel hingewiesen und sie dem Genannten zugeschrieben. Es wird Sache der Spezialforscher sein, hier ein endgültiges Urteil zu fällen.

Verhältnismäßig am wenigsten Neues bringt der Abschnitt über Raffael. In der Frage des venezianischen Skizzenbuches kommt der Verf. auf die alte Ansicht, die es durchaus dem Urbinaten zuschrieb, zurück. Nach den Aufklärungen und Urteilen, die uns in letzter Zeit von E. Steinmann, C. Loeser, A. Amersdorffer u. a. darüber geboten wurden, und die alle zum mindesten in der Ausschließung Raffaels übereinstimmen, besteht wohl wenig Aussicht, daß er für jene Proselyten neuerdings wird gewinnen können. Warum das Bildnis Julius' II. in den Uffizien als eine Replik (von fremder Hand?) des verlorenen Originals qualifiziert wird, ist uns ebensowenig erfindlich, als daß das Doppelporträt der Galerie Doria (Navagero und Beazzano) Raffael rundweg abgesprochen wird.

Die sorgfältigen chronologischen Prospekte über Leben und Werke der in Frage stehenden Meister bilden eine wertvolle Zugabe unseres Buches. *C. v. F.*

Architektur.

Italienische Architektur und Skulptur. Jahresübersicht 1904.

L'Arte beginnt ihren VII. Jahrgang (1904) mit einem Artikel A. Venturis (La scuola di Nicola d'Apulia, pag. 1—7), der sich in geistvollem aber etwas flüchtigen Apperçus über die Bedeutung der beiden Hauptschüler Niccolò Pisanos, seines Sohnes Giovanni und Arnolfos, für die Entwicklung der Skulptur Italiens ausläßt. Neu und u. E. richtig ist die Zuschreibung zweier Prophetenbüsten und der Halbfigur einer Caritas im Museo dell' Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz (im Treppenhause

aufgestellt) an Giovanni, während diejenige der Statue des h. Andreas über dem Portal seiner Kirche zu Pistoja an ihn schon vor Venturi durch Schmarsow stattgefunden hat.

Attilio Rossi macht (Opere d'arte a Tivoli pag. 8—26 und 146—157) unter den in den Kirchen von Tivoli befindlichen Denkmalen der Malerei auch ein solches der Bildnerei zuerst bekannt: das Silberreliquiar der Confraternità del Salvadore in der Kathedrale, das in der Form eines verschließbaren Triptychons ein wundertätiges Bild des Heilands aus der römischen Schule des Ducento umschließt. Gestiftet von Catharina Ricciardi (die 1435 schon als verstorben angeführt wird) und 1449 um einen reichen gothischen Aufsatz bereichert, stellt sich das Werk in seinem mit figürlichen Reliefs geschmückten Hauptteile seinem Stile nach als die Arbeit eines jener zahlreichen florentinischen Meister dar, die von Martin V. und Eugen IV. für die Bedürfnisse des Vatikans beschäftigt wurden, während sich in dem Aufsatz die wenig organische, an dekorativer Überladung krankende Manier der venezianischen Gotik kundgibt. In der Tat ist ja unter dem Pontifikat Nicolaus V. die Tätigkeit venezianischer Goldschmiede in Rom urkundlich verbürgt.

Laudedeo Testi, der ebenso gelehrte als impulsive Direktor der Gemäldegalerie von Parma behandelt in einer umfangreichen mit allen Mitteln einer sicheren Kritik geschriebenen Abhandlung (Il Monastero e la Chiesa di S. Maria d'Aurona in Milano, pag. 27—48 und 104—129) die Frage nach der Zeit der Entstehung gedachten Baudenkmals auf Grund sowohl des historischen Quellenmaterials als der wenigen Überreste, vor allem einiger Pilasterkapitelle, die 1868 bei Gelegenheit der Fundierung des Neubaues der Sparkasse von der alten Kirche zum Vorschein kamen. Nachdem er die bisher — auf Grund falscher Deutung der Quellennachrichten — fast ohne Ausnahme, und jüngst noch mit großer Bestimmtheit durch Beltrami verfochtene Behauptung, diese Kapitelle gehörten dem ursprünglichen Bau (von dem sich auch einige unbedeutendere Fragmente erhalten haben) aus der Mitte des achten Jahrhunderts an, widerlegt, und aus eben denselben Quellen ihre Proveninenz von dem 1099 errichteten Bau (nachdem jener erste im Jahre 1075 durch Feuer zerstört worden war) nachgewiesen, geht er im zweiten Teil seiner Abhandlung in die stilkritische Prüfung der gedachten Reste ein. Wir können ihm hier nicht in das Detail seiner Beweisführung folgen.

Graf C. Gamba (Una terracotta del Verrocchio a Careggi, pag. 59 bis 61) berichtet über die von ihm im Verein mit dem Berichterstatter erfolgte Agnoszierung des Auferstehungsreliefs in Villa Careggi als einer Arbeit Verrocchios. Vgl. unsere Mitteilung darüber im Repertorium, XXVII, 381.

P. Piccirilli (Oreficeria medioevale abruzzese, pag. 67—73) gibt einen Überblick der Forschungsergebnisse betreffs der Goldschmiedekunst in den Abruzzen und macht ein bisher nicht beachtetes, reich skulpiertes Prozessionskreuz aus Anversa (bei Sulmona) vom Beginn des Cinquecento bekannt.

A. Muñoz nimmt in einer den allegorischen Darstellungen des Lebens in byzantinischen Miniaturen gewidmeten Studie (Le rappressentazioni allegoriche della vita nell' arte bizantina, pag. 130—145) auch das bekannte Kairosrelief im Dom zu Torcello als solche in Anspruch (vgl. R. von Schneider in der Serta Harteliana, Wien 1896).

A. Venturi publiziert (pag. 158) ein bemaltes Stuckrelief mit der Darstellung der von Engeln umgebenen Madonna und darüber des Gekreuzigten, in der Sammlung Massari zu Ferrara, in dem er ganz richtig eine Arbeit des Domenico di Paris erkannt hat. Ein anderes Werk des Künstlers haben wir selbst in einer kleinen sitzenden Madonna mit Kind (0,35 m hoch), in Thon, mit Spuren einstiger Bemalung agnosziert, die jüngst aus Ferrara, wo sie ein Tabernakel an einer Straßenecke schmückte, in den Besitz des Antiquars St. Bardini gelangt ist.

Derselbe Verfasser gibt in einem Artikel über »la scultura senese nel Trecento« (pag. 209—222) eine Übersicht über die hier in Betracht kommenden Hauptmeister. Neues wird dabei kaum geboten; die Sache liest sich wie ein Kapitel aus dem nächstens erscheinenden vierten Bande von des Verfassers Geschichte der italienischen Kunst, der eben das Trecento behandeln wird.

Carlo Cipolla (Notizie e documenti sulla basilica di Bobbio, pag. 241—255) publiziert aus dem Archiv der berühmten, vom hl. Columbanus zu Beginn des siebenten Jahrhunderts gegründeten Benediktinerabtei urkundliche Nachrichten über die Wiederherstellungsarbeiten, die an dieser zur Zeit der Renaissance vorgenommen wurden. Es erhellt daraus, daß während des ganzen Quattrocento bis in den Beginn des folgenden Jahrhunderts, wo eine allgemeine Rekonstruktion der Kirche erfolgte, eine rege Tätigkeit in dieser Richtung statt hatte. Unter den beschäftigten Meistern ist Giovanni dei Patriarchi, der Schöpfer des Grabdenkmals des Stifters (1480), wohl der gleiche Meister, der schon 1465 am Mailänder Dom arbeitete, und Bernardino da S. Colombano hervorzuheben; der letztere übernahm 1526 die Ausführung des Freskenschmuckes, der leider infolge barocker Übermalungen sehr gelitten hat.

P. d'Achiardi (Alcune opere di scultura in legno dei secoli XIV e XV, pag. 356—376) bespricht und reproduziert die wichtigsten der im Museo civico zu Pisa, sowie bei der Mostra di arte antica zu Siena im Jahre 1904 ausgestellten Holzbildwerke und sucht sie chronologisch und

ihrer örtlichen Zugehörigkeit nach zu bestimmen. Derselbe Autor kommt in einer späteren Notiz (Spigolature della mostra d' arte antica senese, pag. 399—402) nochmals auf die beiden Terrakottastatuen der hl. Hironymus und Magdalena in S. Spirito zu sprechen, wobei er ihre Zuschreibung an Fra Ambrogio della Robbia dem Cicerone als irrig vorwirft. Abgesehen davon, daß auch dessen frühere Ausgaben jene Attribution nur bedingungsweise enthalten, ist diese in der neuesten ganz aufgegeben und die in Rede stehende Arbeit »einem bessern, wohl auch spätern Meister als Fra Ambrogio« zugeteilt. Möchten doch unsere Kollegen jenseits der Alpen sich gewöhnen, nicht die veralteten Ausgaben jenes Buches, aus dem auch sie manches gelernt haben, tadelnd zu zitieren.

A. Moschetti (Sull' autore del monumento funebre di Enrico Scrovegni, pag. 387—390) kommt durch eine genaue Vergleichung des Scrovegnigrabmals in der Arena zu Padua mit den beiden Carraradenkmälern in den Eremitani ebendaselbst zu dem Ergebnis, daß auch das erstere eine Arbeit des Meisters der letzteren, Andreolos de' Santi sei, der es nach 1351 (also lange nach dem 1336 erfolgten Tode Scrovegnis im Auftrag von dessen Söhnen) ausgeführt habe.

A. Venturi (Di alcune opere di scultura a Parigi, pag. 469—477) gibt zuerst einige Notizen über Bildwerke des Louvre (worunter die Zuteilung der Bronzefigur des Alberto Pio, bisher dem Ponzio gegeben, an Prospero Clementi Beachtung verdient), und bespricht sodann drei Bildwerke im Besitze des Barons Lazzaroni. Mit der Attribution der Tonbüste eines Bologneser Patriziers an Sperandio sind wir durchaus einverstanden (wir urteilen nur nach den dem Artikel beigegebenen Reproduktionen); dagegen erscheint uns die Büste des Julius Caesar für Averulino viel zu unbeholfen gering. Wir vermuten darin die Hand eines modernen Fälschers, der die Fehler der Manier Averulinos so sehr akzentuiert, daß er dabei fast ins Groteske verfällt. Ebensowenig können wir der Bestimmung der Bronzebüste eines Putto auf Michelangelo beistimmen. Ganz abgesehen vom Material — nur zweimal, in den Statuen des David für den Marschall Gié und Julius II. für Bologna, versuchte sich der Meister darin, und man weiß, wie schlimm es ihm dabei erging — sehen wir in ihr nichts vom Stil des großen Florentiners.

E. Mauceri macht eine im Museum zu Syrakus befindliche Madonnenstatue Dom. Gagginis sowie eine urkundliche Nachricht bekannt, wonach Franc. Laurana 1468 in Sciacca gearbeitet hat. Es könnte sich dabei am ehesten um das Seitenportal von S. Margherita handeln, dessen Skulpturen Berührungspunkte mit den Evangelistenreliefs des Meisters in S. Francesco zu Palermo aufweisen.

In der Mailänder Rassegna d'Arte für 1904 finden wir die folgenden, unseren Gegenstandskreis betreffenden Artikel:

Luca Beltrami (pag. 1 u. ff.) bespricht das Grabmal G. G. Medicis im Dom zu Mailand und kommt zu dem Ergebnis, der Sarkophag wäre über der Statue des Verstorbenen an der Stelle, die jetzt ein leeres Feld einnimmt, gewesen. Infolge der Bestimmung des Tridentiner Konzils jedoch, welche die Beerdigung nur unterirdisch, unter dem Fußboden der Kirchen, gestattet, nicht aber in Sarkophagen im Kirchenraume selbst, sei die jetzige Anordnung adoptiert worden.

Der Berichterstatter (pag. 5 ff.) bringt den Schöpfer eines Hochreliefs mit dem von zwei Putten getragenen Haupt des Täufers im Berliner Museum von Francesco di Giuliano da Verona (bez.) in Zusammenhang mit der Buchsstatuette des keulenschwingenden Herkules im Wallace Museum zu London von Francesco di Sant' Agata (bez.) und stellt es als nicht unwahrscheinlich dar, daß die Schöpfer beider Bildwerke ein und dieselbe Person gewesen seien.

C. Cesari (pag. 14) gibt eine Notiz über die Kirche S. Mercuriale zu Forlì und ihren kolossalen Glockenturm, dessen Architekt in Francesco Daddi aus Forlì, und dessen Entstehung 1178—1180 durch ein gleichzeitiges urkundliches Zeugnis festgestellt wird.

Luca Beltrami (pag. 26 ff.) reduziert den Wert der Leistungen des Bildhauers Pace (oder Pasio) Gaggini auf das richtige Maß, nachdem in letzterer Zeit C. Magenta und A. Cervetto (I. Gaggini di Bissone, Milano 1903) ihn auf unverdiente Höhe emporgeschraubt hatten. Seine früheste Beschäftigung an den Arbeiten der Certosafassade ist urkundlich mit November 1493 festgestellt. Hier scheint ihm die Bekrönung des Fensters links vom Portale anzugehören, denn sie kehrt fast identisch in dem Grabmal Ribera zu Sevilla wieder, das Pace 1520 ausgeführt hat. 1504 liefert er zwei Säulen zum Hauptportal, 1513 skulpiert er im Verein mit seinem Oheim Ant. della Porta, il Tamagnino, das reiche Tabernakel im Chor der Certosa rechts.

Derselbe Verfasser bespricht in einem zweiten Artikel (pag. 58 ff.) die von Pace Gaggini in Frankreich ausgeführten Arbeiten. Ein Altar, den er 1507 zu meißeln unternahm, soll, laut Cervetto, derjenige des Heilandsaltars in der Abtei Fécamp sein. Sicher ist seine Mitarbeit (1506—1507) an der berühmten Fontäne für Schloß Gaillon, deren Abbild nur noch in einem Stich Du Cerceaus erhalten ist, allein sehr wahrscheinlich beschränkte sie sich bloß auf die Herstellung der beiden Bassins in Genua, während die figürlichen Teile des Werkes an Ort und Stelle von einheimischen Bildnern gearbeitet wurden. Sodann existiert noch der von ihm im Verein mit Ant. della Porta ausgeführte Sarkophag für Raoul

de Lannoy und dessen Gattin, mit den liegenden Gestalten der beiden, auch in Genua 1507—1508 hergestellt, in der Kirche zu Folleville, allein hier scheint das Wesentliche dem Oheim anzugehören.

G. Ferrari bespricht das Standbild Ferrante Gonzagas in Guastalla von Leone Leoni unter Beigabe guter Illustrationen des wenig bekannten Werkes.

Corrado Ricci (pag. 104 ff.) berichtet über die von ihm durchgeführte Wiederherstellung der an S. Vitale zu Ravenna, gleichzeitig mit dem Hauptbau, angebauten Cappella Sancta Sanctorum, ursprünglich wohl als Sakristei verwendet, später — jedenfalls vor dem neunten Jahrhundert — in die Grabkapelle der Erzbischöfe Eutesio, Ursicino und Vittore umgewandelt.

O. Gardella bespricht (pag. 123 ff.) die Wiederherstellung der von dem Kreuzgang der ehemaligen Cannonica der Augustinerchorherren bei S. Maria in portu zu Ravenna übriggebliebenen doppelgeschossigen Säulenloggia, eines schönen Musters des venezianischen Lombardistiles vom Beginn des Cinquecento.

G. Ferrari widmet dem Dom von Reggio d' Emilia zwei Artikel (pag. 129 ff. und 165 ff.). Er stellt die urkundlichen Daten zur Geschichte des um die Mitte des neunten Jahrhunderts gegründeten Baues zusammen, der sodann zu Ende des dreizehnten eine fundamentale Renovation erfuhr, im fünfzehnten in seinem Querschiff und Chor eine neue Gestalt erhielt, Mitte des sechzehnten durch Prospero Spani eine glänzende — leider nur im unteren Geschosse ausgeführte Fassade erhielt, 1600 aber durch den Sieneser Pagliani im Innern vollständig seines ursprünglichen Charakters entkleidet ward. Sodann macht der Verfasser Vorschläge zur Wiederherstellung des Baues in seinem ursprünglichen Zustand (d. h. demjenigen der Erneuerung im 13. Jahrhundert), indem er die Beseitigung der barocken Verkleidung des Innern vom Beginn des 17. Jahrhunderts und die Restituierung der Fassade nach den vorhandenen Spuren der alten proponiert. Was Prospero Clementi von der neuen Verkleidung der Fassade ausgeführt, wäre abzutragen und sein unstreitig grandioses Projekt an der Kirche S. Pietro, die einer Fassade entbehrt (deren Stil aber zu dem des clementinischen Fassadenprojekts aufs beste stimmt), auszuführen.

Die Florentiner Miscellanea d' Arte, die mit dem zweiten Jahrgang (1904) ihren Namen in Rivista d' Arte umgewandelt hat, bringt folgende Beiträge zur Geschichte der Architektur und Skulptur.

Der Berichterstatter veröffentlicht mehrere Urkunden zur Biographie Minos da Fiesole (pag. 40 ff.; Matrikeleinträge, Deposit des Diotisalvialtars in der Badia, Vertrag betreffs des Tabernakels in S. Ambrogio und Testament).

Peleo Bacci (pag. 49 ff.) macht ein seither unbekanntes Auferstehungsrelief in Robbiaarbeit bekannt, das Benedetto Buglioni 1490 für die 1784 demolierte Kapelle des hl. Jacobus am Dom zu Pistoja ausführte, und das sich jetzt im Kapitelsaal von S. Francesco befindet. Die mitveröffentlichten Dokumente schließen jeden Zweifel an der Identifikation des in Rede stehenden Werkes aus.

Marcel Reymond bespricht ein seither nur wenigen bekanntes Werk Lucas della Robbia (pag. 93): ein Madonnenrelief im Besitze des Fürsten Corsini zu Florenz. Es ist als Medaillon komponiert — das einzige dieser Form im Œuvre des Meisters und steht in Komposition und Ausdruck den Reliefs von Genua (jetzt in Amerika) und von Impruneta nahe, gehört also der letzten Epoche Lucas nach 1460 an. Es ist eines der wenigen Werke, worin der Meister durchgängig Polychromie angewandt hat.

F. Pintor veröffentlicht (pag. 120 ff.) aus dem Handschriftenschatze der Biblioteca Nazionale zu Florenz einige bisher unbekannte Dokumente, die sich auf die von Benvenuto Cellini auszuführenden Reliefs für die Chorumschrankung im Dom beziehen. Diese Arbeit kam bekanntlich niemals zustande. An anderer Stelle (pag. 182 ff.) teilt Pintor einen Brief Cellinis an den Kardinal Accolti mit, in dem von nicht genauer präzisierten Arbeiten die Rede ist, die der Meister für ihn ausführte.

Der Berichterstatter ergänzt (pag. 139 ff.) den oben resümierten Artikel Peleo Baccis über Bened. Buglioni, indem er die urkundlichen Zeugnisse für noch existierende sowie verloren gegangene Arbeiten des Meisters zusammenstellt, und einige bisher unter anderem Namen gehende Arbeiten (Madonna in Mandorla im Camposanto zu Pisa, Lünette von S. Giovanni dei Fiorentini in Viterbo) für ihn in Anspruch nimmt. Seither hat er als Werke seiner Hand erkannt: den h. Bartholomeus in einer Nische an der Taufkapelle in S. Frediano zu Lucca, den Tabernakelaltar in S. Cristina zu Bolsena und wohl auch die schöne lebensgroße Figur der Heiligen (Ton, bemalt) ebendaselbst. Ja, er wagt es, die ketzerische Ansicht auszusprechen, die berühmte Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja sei eine Schöpfung Bugliones (man vergleiche sie mit dessen Lunette am Ceppo)!

J. B. Supino bekämpft (pag. 149 ff.) die von E. Berteaux (L'Art dans l'Italie méridionale pag. 801) allegierte Derivation des Portals am Kastell zu Prato von demjenigen an Castel del Monte und die Zuteilung des ersteren an Niccolò Pisano.

Derselbe Verf. bespricht in dem Doppelhefte, das der Geschichte der Loggia del Bigallo und den darin vorhandenen Werken der Kunst gewidmet ist, die wenigen Skulpturen (Altar und Madonnenlünette von

Alb. Arnoldi, verrochieske Christusbüste in Ton), ohne jedoch darüber etwas Neues beizubringen (pag. 210).

M. Reymond gibt eine Studie über den »gebrochenen Eselsrückenbogen« (arco mistilineo) der italienischen Gotik (pag. 245 ff.). Dieser kommt außer in Florenz und Venedig (sowie in den von beiden abhängigen Territorien) sonst nicht vor; am frühesten nachweisbar an den beiden Portalen von Or S. Michele, ausgeführt 1408 durch Niccolò d'Arezzo, sodann am Obergeschoß der Domtribünen (c. 1415—20) und an Ghibertis Tabernakel der Arte di Calimala an Or S. Michele (1414). Donatello gibt dem Motiv am Grabmal Brancacci eine viel selbständigere Bedeutung, indem er es zum freistehenden Giebel ausgestaltet, während Michelozzo am Portal von S. Agostino zu Montepulciano es wieder zu bloßer Dekoration herabdrückt. Seine späteste Verwendung findet sich an B. Rossellinos Misericordiafassade zu Arezzo (1433): hier ist es aber durchaus mit Renaissancedetail ausgestattet. Außerhalb Toskana ist seine reiche Durchbildung an der Vorderwand der Täuferkapelle im Dom zu Genua, dem Werk Dom. Gagginis (1451), bemerkenswert. — In Venedig tritt das in Rede stehende Formmotiv — nach einem embryonischen Versuch am Grabmal Agnese Venier (1411) in S. Giovanni e Paolo — erst am Altar Mascoli in S. Marco vom Jahre 1430 auf; da er florentinische Einflüsse zeigt, so läßt dies vermuten, es sei von Toskana importiert worden. In der Porta della Carta (1438) erhält es sodann seine glänzendste Ausbildung. Auf den von Venedig abhängigen bzw. beeinflußten Gebieten begegnet es 1432 am Portal von S. Niccolo in Tolentino und 1451 an S. Francesco zu Ancona. — Länger als in der Architektur erhält es sich in der Holzskulptur (Bilderanconen, Chorgestühle sowohl in Venedig als in Siena und Umbrien).

Corrado Ricci veröffentlicht (pag. 260 ff.) die Dokumente, die auf die Ausführung des Tabernakels samt zwei Kandelaberengeln für den Dom von Volterra durch Mino da Fiesole Bezug haben.

Peleo Bacci teilt interessante Urkunden zur Geschichte der Ausführung des Taufbrunnens im Dom zu Pistoja mit (pag. 270 ff.). Danach lieferten B. da Majano und Leonardo Tasso 1497 Zeichnungen dafür, die Arbeit wurde aber im selben Jahre an Andrea Ferrucci vergeben, der sie im Verein mit seinem Ateliergenossen Jacopo d'Andrea del Mazza bis Juli 1499 an Ort und Stelle fertig ablieferte und aufstellte.

Die Florentiner Wochenschrift Arte e Storia bringt im Jahrgang 1904 die folgenden Beiträge:

G. Carocci gibt (pag. 9 ff.) eine kurze Übersicht der Monumente von Piombino. Hervorzuheben sind darunter der schöne Kreuzgang von SS. Antimo e Lorenzo (15. Jahrhundert), zwei Grabmäler der Appiani,

Herren von Piombino, ebendaselbst — das eine ein Werk Pisaner Schule vom Ende des 14. Jahrhunderts, das zweite im Stil der Renaissance um 1480 entstanden. Der Taufstein derselben Kirche ist noch durchaus gotisch, obwohl laut Inschrift 1470 entstanden. An der Fassade ist ein Marmorrelief der Madonna mit Kind eingemauert — wohl eine Arbeit desselben Bildners, dem in der Portallünette der sog. Cappella Principesca eine Darstellung des gleichen Gegenstandes angehört. Die Fassade der letzteren zeigt in ihrer reichskulpierten Marmorinkrustation gotische Dekorationsmotive, über ein graziöses architektonisches Gerüst reinsten Renaissancestils ausgebreitet; sie ist zwischen 1470 und 1480 unter Jacopo Appiani III. entstanden.

Derselbe Verfasser teilt (pag. 31) aus Anlaß der neuerlichen Restaurierung des Pal. Sertini (dann Corsi und jetzt Arconati-Visconti) in Via dei Corsi bei S. Michele e Gaetano interessante Notizen über dessen frühere Besitzer mit, ohne jedoch den Architekten des Baues feststellen zu können. Vermutungsweise nennt man als solchen Baccio d' Agnolo.

L. Luchini spricht (pag. 37 ff.) über die Cremoneser Intarsiatorenfamilien Sacca, Maudella, Testi (Fra Giov. Francesco), ohne indes an Vollständigkeit die Arbeit Courajods über den gleichen Gegenstand in den Memoires de la Société des Antiquaires de France zu erreichen. In einem zweiten Artikel (pag. 109 ff.) macht der Verf. Mitteilungen über die mittelalterlichen Türme von Cremona (die Stadt führte von ihrer großen Anzahl den Namen der Città turrita, la Città delle cento torri).

V. Aleandi teilt (pag. 119 ff.) aus dem Kommunalarchiv von Camerino ein Notariatsinstrument vom 21. Juli 1492 mit, worin sich der Architekt Baccio Pontelli mit 400 Gulden als Schuldner G. Cesare Varanos, des Herrn von Camerino, bekennt. Da dieser 1489 mit dem Bau des Arkadenhofes seines Palastes, 1490 mit dem des Hospitals, und des befestigten Palastes von Lanzano beschäftigt war, und wir wissen, daß Pontelli zu jener Zeit in den Marken arbeitete (1491 S. M. delle grazie zu Sinigaglia, 1492 S. M. maggiore zu Orciano), so ist die Vermutung Aleandris, er sei auch der Schöpfer jener Bauten in Camerino, nicht von vornherein abzuweisen (sie sind leider nur durch spätere Verballhornung entstellt auf unsere Tage gekommen). Jene Schuldsumme könnte das Superplus bedeuten, das der Meister während der Ausführung jener Bauten aus der herrschaftlichen Cassa behoben, und das er nunmehr in dieser Form wiederzuerstatten sich verpflichtete.

G. Carocci gibt (pag. 147 ff. und 161 ff.) ein Verzeichnis der Straßentabernakel von Florenz, mit kurzer Beschreibung der darin enthaltenen Bildwerke. Bekanntlich befinden sich darunter mehrere wertvolle Reliefs von Desiderio, Mino, Atelier der Robbia, Schule Donatellos und Verrochios.

A. Anselmi bespricht (S. 157ff.) den von Fra Ambrogio und Matteo della Robbia für eine Kapelle von S. Francesco zu Macerata verfertigten Altar. Wir haben darüber im Repertorium XXVIII, 98 ausführlich berichtet.

Im Archivio storico lombardo (1904) veröffentlicht Ed. Solmi (pag. 389ff.) neue Dokumente über den Aufenthalt Lionardos da Vinci in Frankreich in den Jahren 1517 und 1518. Sie sind zumeist aus dem Archivio Gonzaga in Mantua geschöpft. Zwei Briefe mantuanischer Agenten an Federigo Gonzaga vom 1. und 3. Oktober 1517 aus Argentan bezeugen die Existenz jenes von Lionardo konstruierten schreitenden Löwen, dessen Brust sich öffnete und die französischen Lilien sehen ließ. Vasari schon berichtet von ihm, und nun wird seine Erzählung durch gleichzeitiges Zeugnis erhärtet. (Übrigens hatte von ihm in Kürze auch Marino Sanudo in seinen Diarien erzählt.) Auch der Brief des Kardinals von Aragon über seinen Besuch bei Lionardo in Amboise am 10. Oktober 1517 (nicht 1516 wie Uzielli, Ricerche intorno a Leonardo, Roma 1884 pag. 416 angibt) wird hier in richtiger Lesung nach dem Original der Biblioteca nazionale zu Neapel wiedergegeben. Bisher unbekannt waren zwei Berichte Stazio Gadios an den Herzog von Mantua über die Feste, die aus Anlaß der Geburt des Dauphins und der Vermählung Lor.s de Medici mit Madeleine de la Tour d'Auvergne im Mai 1518 zu Amboise veranstaltet wurden, und an denen Lionardo als einer der Festordner Anteil hatte. Endlich gibt Solmi einen Brief Galeazzo Viscontis aus Clou vom 19. Juni 1518 wieder, worin von einem ihm zu Ehren von König Franz daselbst gegebenen Feste die Rede ist, bei dessen Apparat man sich wohl auch der Hilfe des großen Tausendkünstlers wird bedient haben.

Ebendort veröffentlicht Dott. Gerolamo Biscaro (Richter am Appellhof zu Mailand), dessen Forschungen die Kunstgeschichte seiner Vaterstadt Treviso soviel Aufhellung verdankt, unter dem Titel: Note e Documenti Santambrosiani (pag. 302—359) seine auf der gewissenhaftesten Durchforschung des Urkundenmaterials beruhenden Ergebnisse, betreffs der Entstehungszeit der Basilika des hl. Ambrosius zu Mailand, wie sie heute vor unseren Augen steht. Bekanntlich sind hierüber die Meinungen geteilt: Während nach der einen (vertreten durch Dartein, Landriani und Beltrami) der heutige Bau seine Gestalt einer Rekonstruktion der ursprünglichen Säulenbasilika im 9. Jahrhundert verdankt, wird diese von der Mehrzahl der Forscher (wir nennen darunter nur Eitelberger, Sant' Ambrogio, Zimmermann, Rivoira, Venturi und jüngstens Laudedeo Testi) erst dem Ende des 11. Jahrhunderts zugewiesen. — Wir können an dieser Stelle den scharfsinnigen Untersuchungen des Verf.s nicht im ein-

zelnen folgen, sondern nur ihr Ergebnis mitteilen. Dieses lautet dahin, daß die heutige Kirche ihre Gestalt einer Rekonstruktion verdankt, die in dem letzten Dezennium des 11. Jahrhunderts begonnen, erst um die Mitte des folgenden mit der Errichtung der Vierungskuppel ihren Abschluß fand. Um die gleiche Zeit entstand auch der Porticus (mit Ausnahme des Nartex, der schon früher zugleich mit dem Langhaus ausgebaut worden war). Für den Kampanile steht das Datum um 1128 urkundlich ganz fest; sein Wiederaufbau nach dem Erdbeben vom Ende des 12. Jahrhunderts, ebenso wie der der gleichfalls eingestürzten Vierungskuppel erfolgte zwischen 1187 und 1206. Diese, aus den Urkunden gewonnenen Daten bestätigen somit die Ergebnisse, welche von den obengenannten Forschern zumeist und vor allem auf stilkritischen Grundlagen verfochten worden waren, und bringen die Frage nach der Entstehungszeit des fraglichen Baues zu endgiltiger Entscheidung.

Endlich gibt ebendort Diego Sant' Ambrogio eine Beschreibung des Oratoriums S. Maria di Castello in Tradate (vol. II, pag. 199—202), ursprünglich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erbaut, aber jetzt infolge wiederholter Restaurierungen völlig modernisiert. Doch bewahrt es im Grabdenkmal seines Gründers Tommaso Pusterla noch ein bedeutendes Monument der Kunst der Kampionesen, wovon der Verf. eine Beschreibung gibt.

Im Mailänder Monitore tecnico (1904 Nr. 20) gibt Diego Sant' Ambrogio eine Notiz über die Cluniacenserabtei von Piona, am Comersee bei Gravedona gelegen, einer Stiftung des Bonacorso Canova aus ebengenanntem Ort vom Jahre 1252. Bemerkenswert ist namentlich der Kreuzgang mit Rundbogenarkaden und Dekorationselementen, die gleichzeitigen Schöpfungen des Ordens in Frankreich entsprechen.

Eine zweite Notiz in derselben Zeitschrift (1904 Nr. 24) widmet der gleiche Verfasser der Kirche S. Pietro al Monte bei Civate (in der Nähe von Lecco), nach dem Erdbeben von 1117, das einen großen Teil der Lombardei verwüstete, über den Trümmern eines früheren, angeblich von König Desiderius um 770—775 aufgeführten Baues des Benediktinerordens errichtet. Er bietet eines der in Italien so seltenen Beispiele einer Kirche mit zwei Absiden (solche bestehen nur in S. Pietro in Grado bei Pisa und in S. Giorgio im Valpolicella), einer geräumigen Krypta unter der Ostabsis und einem Ciborium inmitten des Schiffes, ähnlich dem von S. Ambrogio, aber in Terrakotta ausgeführt. Auch zeigt das Innere der Krypta eine Stukkodekoration von Arabesken und phantastischen Tiergebilden, wie sie im Presbyterium von S. Ambrogio bis vor dessen neuester Restauration auch bestand, wo sie dem 13. Jahrhundert zugeschrieben wurde. Auch die Stukkoreliefs in unserem Bau sind

späteren Ursprungs, als dieser selbst, und wohl erst anfangs des 13. Jahrhunderts entstanden.

Auch die Mailänder Monatschrift Il Politecnico bringt einige Beiträge aus Sant' Ambrogios Feder. Im ersten derselben (Una statua di Ambrogio Volpi rafffrontata con altra del Busti) macht der Verfasser zuerst auf eine Madonnenstatue auf dem Altare der Gambera im Dom von Casale Monferrato aufmerksam, die sich als direkte Replik jener verrät, die einst das Grabmal Borromeo in Francesco zu Mailand, ein Hauptwerk Agost. Bustis, schmückte und sich heute in Villa Taccioli zu Varese befindet (vgl. Repertorium XVI, 150). Die Statue in Casale stammt vom S. Evasiusaltar her, den Ambrogio Volpi, ein Schüler Bustis, für den Dom jener Stadt angefertigt hatte (vgl. Repertorium XXII, 339 und XXIII, 342 sowie XXV, 397), nachdem Busti, an den er ursprünglich 1547 vergeben worden war, durch seinen im Jahre darauf erfolgten Tod verhindert worden war, das Werk über die ersten Stadien seiner Ausführung hinauszuführen. Die Replik Volpis vermeidet manche Fehler des Originals und präsentiert sich als eine bedeutende Arbeit der lombardischen Hochrenaissance.

Ein zweiter Artikel behandelt jenen holzgeschnitzten, reich vergoldeten Altar mit der Darstellung der Anbetung der hl. Dreikönige, der sich in einer Wandnische der Kapelle der hl. Katharina, eines Annexes der Kirche S. Nazzaro maggiore zu Mailand befindet. Er ist inschriftlich eine Stiftung des 1510 verstorbenen Mailänder Bürgers Protasio Busti und verrät sich sowohl durch den Stil im ganzen als durch einige besonders charakteristische Details als eine Arbeit deutschen Ursprungs. Prof. Semper möchte sie dem Hans Schnatterbeck zuschreiben, von dem die Kirche zu Mitter Lana bei Meran einen Altar bewahrt. Am gleichen Ort befinden sich auch noch zwei gemalte Glasfenster, Überreste des Schmuckes der einstigen Katharinenkapelle, die um 1540 dem jetzigen bramantesken Bau weichen mußte. Sie wurden von Sant' Ambrogio dem Schweizer Hans Fuchs und seiner Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts zugeteilt.

Ein dritter Artikel gibt Notizen über das jetzt zum größten Teil in Ruinen liegenden Kastell von Avio (bei der gleichnamigen Eisenbahnstation zwischen Ala und Trient gelegen), einem Besitz der Castelbarco, dessen Existenz urkundlich schon für das Jahr 1333 bezeugt ist. 1509 residierte darin eine Zeitlang Kaiser Maximilian mit seiner Gemahlin Bianca Maria Sforza. Reste von Wandmalereien, kriegerische Szenen darstellend, verleihen den Ruinen noch heute künstlerisches Interesse.

Ein letzter Beitrag Sant' Ambrogios macht einige Grabmäler der Familie Andreani aus dem Trecento bekannt, die sich an und neben der

Fassade der Kirche zu Corenno Plinio am Comersee befinden, und deren jüngstes das inschriftliche Datum 1371 trägt. Es sind Arbeiten der Kampionesen und zeigen sämtlich den gleichen Typus einer über glattem, hohem Sockel aufgebauten, von Doppelsäulen getragenen Spitzbogennische mit Spitzgiebel darüber.

Gleicherweise enthält das Mailänder Tagesblatt Lega lombarda mehrere unsern Gegenstandskreis berührende Artikel Sant' Ambrogios. Im ersten (vom 19. März 1904) bespricht er eine Bronzebüste des Museo Poldi Pezzoli (Nr. 367), die wohl schon von Direktor Bertini als Arbeit Lor. Berninis erkannt war, während der Dargestellte erst durch unsern Verfasser als Ulpiano Volpi (1559—1629), Bischof von Como, päpstlicher Referendar und Abbreviator sowie Vikar des Kardinals Borghese in dessen Würde eines Erzpriesters von S. Giovanni in Laterano, identifiziert wird. Die Büste wurde fürs Museo Poldi 1894 von einem Antiquar zu Como angekauft, der in ihren Besitz gelangt war, als sie zusammen mit zwei Marmorbüsten andrer Mitglieder der Familie von der Fassade des Familienpalastes der Volpi zu Como entfernt wurde, da dieser zum Sitz des Tribunals umgestaltet ward. Die Ähnlichkeit der Bronzebüste mit einem Porträt Ulpianos, das noch in Como existiert, schließt jeden Zweifel an der Richtigkeit der Identifikation aus. Für die aus dem Stil erkannte Autorschaft Berninis (s. oben) ergaben sich äußere Stützpunkte in dem Umstande, daß er auch die Büste des Nachfolgers Volpis im Amte eines Referendars, Ruyz de Montoyàs (heut in S. Maria di Monserrato bewahrt), fertigte, sowie daß er in den Jahren, wo Volpi als Vikar des Kardinals Borghese zu dessen intimem Kreise gehörte (1612—1629), fast ausschließlich für den letzteren beschäftigt war.

Der zweite Artikel (vom 24. September 1904) macht zwei Basreliefs G. A. Omodeos bekannt, die sich an der Fassade der Kapelle der Villa Torre de' Picenardi im Cremonesischen eingemauert finden und Maria sowie den Engel Gabriel in je einem Tabernakel darstellen. Sant' Ambrogio vermutet, sie kämen von dem Märtyrergrab in S. Lorenzo zu Cremona, dessen Bestandteile bei seiner Übertragung in den Dom zum Teil verstreut wurden.

Ein dritter Artikel (vom 4. Dez. 1904), der ausführlichen Beschreibung des von 1369 stammenden ausgedehnten Freskenschmuckes des Oratoriums S. Stefano in Lentate bei Mailand, mit Darstellungen aus der Legende des hl. Diakons gewidmet, macht nebenher auch auf einige Grabmäler, der Patrone des Heiligtums, der Grafen Porro, aufmerksam.

In der Paveser Rivista di Scienze storiche (Anno 1904, fasc. II) macht derselbe Verfasser eine Madonnenstatue, die sich im Museo archeologico im Kastell zu Mailand befindet, zum Gegenstand einer

ausführlichen Studie (Una speciale raffigurazione iconografica di Madonna). Das fragliche Marmorbildwerk ist urkundlich eine Arbeit des Pier Ant. Solari, Sohnes des Guiniforte, und wurde 1485 als Ersatz einer bei den Bauarbeiten des Domes beschädigten Silberstatue, die sich namentlich bei den deutschen Pilgern großer Devotion erfreute, nach ihrem Muster mehr oder weniger getreu ausgeführt. Sie unterscheidet sich von andern Typen der Madonnenbildungen dadurch, daß ihr Gewand mit Ähren besäet ist, daß sie um den Hals als Kollier einen Strahlenkranz trägt (ähnlich der visconteischen Impresa der »Radia«) und daß ihr Haar in sieben Flechten fast bis zu den Füßen herabreicht (weshalb sie in den Dombauurkunden die Benennung »Madonna cum cohazzono« trägt, von dem heut noch im Volksmunde für »Zopf, lange Flechte« gebräuchlichen Worte »coazzone«). Wie jene ursprünglich im Oriente aufgekommene Darstellung der »Madonna im Ährenkleide« auf die Silberstatue des Domes übertragen wurde, ist unerklärt; von der Tatsache ihrer besonderen Beliebtheit bei den nordischen Pilgern aber gibt die Übertragung ihres Typus nach Deutschland in einer Anzahl bildlicher Darstellungen Kunde. Solche sind uns neuerdings durch Prof. Graus in Graz in den Kirchen zu Gelbersdorf, Budweis (1410), Strassengel (c. 1400), Feldkirch (1550), Hallein (1657) und in den Museen von München (aus Freising) und Salzburg (3 Exemplare) bekannt gemacht worden (s. den Grazer »Kirchenschmuck« vom Januar und April 1904). In Italien dagegen ist außer den angeführten bisher keine Darstellung der Madonna im Ährenkleid bekannt geworden. — Daß die Herzogin Katharina Visconti, zweite Gemahlin Gian Galeazzos, des Gründers der Certosa (auf Drängen eben seiner Gemahlin), in ihren bildlichen Darstellungen im ebengenannten Heiligtum fast ohne Ausnahme auch ein Ährenkleid trägt, ist auf die Legende eines Wunders zurückzuführen, das ihr durch jene Silberstatue im Dome widerfuhr. Damit scheint dann die Applikation der »Radia« bei der Statue Solaris in Verbindung zu stehen, während der »coazzone« gewiß schon an der Silberstatue vorhanden und — als Zeichen der Jungfräulichkeit — von ihren orientalischen Vorbildern herübergenommen war.

Im Jahrgang 1904 (Bd. XXIX, pag. 784 ff.) des Archivio storico per le province Napoletane bringt Gius Ceci einige Notizen über Giul.'s da Majano Tätigkeit in Neapel bei den Bauten Alfonsos von Kalabrien. Sie sind einigen Rechnungsvermerken entnommen, die nicht zwischen den Cedole di Tesoreria, sondern in den sog. Dipendense della Sommaria des Neapler Staatsarchivs enthalten, den bisherigen Durchforschern jener unbekannt geblieben waren. Fast auf jedem der 55 Blätter der Vermerke kommt der Name G. da Majanos vor, und wir ersehen daraus, daß sich der Meister im einzelnsten um die Ausführung der von ihm entworfenen

Bauten annahm. Die dabei in Verwendung stehenden Bauhandwerker sind zumeist Florentiner, allein es findet sich darunter kein auch sonst bekannter Name. Die Arbeiten betreffen namentlich Poggioreale und Castel Capuano, doch geben die Vermerke nichts, was unsere Kenntnisse darüber in wesentlichen Punkten erweitern würde. Ceci veröffentlicht a. a. O. auch ein von ihm aufgefundenes Kodizill von 16. Okt. 1490, also einen Tag vor Giulianos Tode verfaßt, worin er die Kirche S. Severino e Sosio als Stätte seines Begräbnisses bestimmt (dieselbe war bisher unbekannt).

Im Giornale storico e letterario della Liguria (Anno V, 1904) berichtet U. Mazzoni (pag. 280 ff.) über einen Robbiaaltar mit der Krönung Mariae, der für den 1458 vollendeten Chor der Kirche S. Francesco grande in Spezzia ausgeführt worden war, bei der 1863 erfolgten Säkularisierung von Kloster und Kirche der Akademie zu Genua zur Aufbewahrung übergeben wurde, 1903 aber nach Spezzia zurückgelangte und in einer Kapelle der Kirche S. Maria Assunta Aufstellung fand. (Phot. Alinari 14952.) Mazzoni sieht in dem bedeutenden und großen Werke (c. 3 m hoch, 2.40 m breit) die Hand Andreas della Robbia. Nach der seinem Aufsatze beigegebenen, allerdings recht ungenügenden Abbildung (diejenige Alinaris steht uns im Momente nicht zur Verfügung) scheint es uns viel eher die Hand Giovannis zu verraten.

Derselbe Verfasser veröffentlicht ebendort (pag. 439) aus dem Kommunalarchiv zu Spezzia einen Vertrag vom 6. Dez. 1505, womit sich ein Barkenführer aus Portovenere verpflichtet, 25—30 Ladungen Marmors für Andrea Sansovino aus Avenza, dem Hafen von Carrara, nach Rom zu verfrachten, Damit ist nunmehr der Beginn der Arbeiten an den Grabmälern Andreas im Chor von S. Maria del popolo zu Anfang des Jahres 1506 urkundlich festgestellt.

Das Archivio della Società romana di storia patria (1904) bringt aus der Feder des um die stilgerechte Restaurierung einiger mittelalterlicher Kirchen Roms hochverdienten Architekten G. Giovannoni einen Artikel über die römischen Cosmaten (pag. 5—26, Note sui marmorari romani), der nicht nur die Frage der Genealogie der verschiedenen unter diesem Namen zusammengefaßten Meister um einen entscheidenden Schritt vorwärts bringt, sondern auch ihre Zahl um einen seither nur durch ein einziges Werk bekannten vermehrt. In ersterer Beziehung führen urkundliche Zeugnisse, welche der neuerlichen Durchforschung der Archive mehrerer Kirchen Roms verdankt werden, zu dem Ergebnis, daß der Stammbaum des Meisters Lorenzo di Tebaldo (1162), wie er bisher aufgestellt war, nunmehr in zwei voneinander völlig unabhängige Teile zerfällt. Der eine umfaßt den Sohn Lorenzos, Jacopo I (1205—1210),

dessen Sohn Cosma (1210—1231), sowie seine beiden Söhne Luca (1231—1255) und Jacopo (1231). Der zweite beginnt mit Cosma di Pietro Mellini (1264—1279) und findet in seinen vier Söhnen Jacopo (1293), Giovanni (1299), Deodato (c. 1300) und Pietro (1292—1297) seine Verzweigung (die in Klammern beigefügten Jahreszahlen geben die urkundlich bezeugten äußersten Daten der Arbeiten der betreffenden Meister). Auch dem Stil nach sondern sich die beiden Familien deutlich. Während Lorenzo und seine Nachkommen durchaus der antik-römischen Tradition folgen, wandeln Cosma di Pietro und seine Söhne ebenso entschieden in den Bahnen der Gotik. — Jener neue Meister aber, der von den obigen zwei Cosmatenfamilien völlig unabhängig scheint, ist der »Magister Drudus de Trivio« (1240), der sich in seinen Arbeiten, zwei Chorschranken in Civita Castellana, dem Ciborium in Ferentino, einem Lavabo, jetzt im Museo delle terme, und einer Inschrift in S. Francesca romana so benennt, in einem Falle im Verein mit einem Sohn namens Angelus.

Das Bullettino storico Senese widmet seinen ganzen Jahrgang 1904 dem Andenken der Ausstellung der alten Sieneser Kunst, die in jenem Jahre in den Räumen des Palazzo pubblico stattfand. Unter den zwölf kürzeren und längeren Studien, die den Band füllen, betreffen folgende unsern Gegenstandskreis:

A. Canestrelli, der gelehrte Architekt, dem wir die gründliche Monographie über die Abtei von S. Galgano a Chiusdino verdanken, gibt einen Überblick über die mittelalterlichen Baudenkmäler Sienas und seines Gebiets (pag. 5—122, L' Architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio). Der Boden, auf dem sich der Verfasser in letzterer Beziehung bewegt, ist ein völlig jungfräulicher; aber auch über die Architektur Sienas selbst besitzen wir ja außer den wenigen Seiten des Cicerone nichts Zusammenfassendes. Mit um so größerem Danke ist Canestrellis Abhandlung zu begrüßen, namentlich auch, weil sie reich mit photographischen Aufnahmen bisher völlig unbeachteter Baudenkmäler ausgestattet ist. Die Natur des behandelten Gegenstandes verbietet in seiner Komplizität an dieser Stelle ein Eingehen in die Einzelheiten der Arbeit.

V. Lusini (Dell' Arte del legname innanzi al suo statuto del 1426, pag. 183—246) veröffentlicht die im Staatsarchiv bewahrte Zunftordnung der Maestri di pietra e di legname (worunter einerseits sowohl die Maurer als die Bildhauer in Stein, andererseits Zimmerleute und Holzbildhauer inbegriffen waren) und begleitet sie mit einem Kommentar, dessen Daten — soweit sie Tatsächliches betreffen — den von Milanesi und neuerdings von Borghesi und Banchi publizierten Dokumenten ent-

nommen sind. Auch das alphabetische Verzeichnis der Bildhauer, die vor der Erlassung des Statuts v. J. 1426 schon tätig waren, ist nach den genannten Quellen sowie den Urkunden des erzbischöflichen Archivs zusammengestellt. Die einzelnen Namen sind von kurzen Notizen über die Tätigkeit ihrer Träger und von dem Hinweis auf die betreffenden urkundlichen Quellen begleitet. Der Verfasser verspricht uns eine ähnliche Arbeit über die Holzbildhauer des Quattrocento.

Corrado Ricci (pag. 247—310) gibt einen Wiederabdruck seiner im 5. Bande des Archivio storico dell' arte (1892) veröffentlichten Studie über den aus Siena stammenden, jedoch sein ganzes Leben lang (1386 — 1448) in Bologna und Ferrara beschäftigten Festungsbaumeisters Giovanni da Siena.

Fortunato Donati, dem verdienten Vorstand der Comunale von Siena danken wir eine ausführliche, auf urkundlichen Grundlagen aufgebaute Geschichte der Entstehung des Palazzo pubblico von Siena (pag. 311—354). Schon 1194 war an seiner jetzigen Stelle der erste Bau begonnen worden, aber erst 1298 begann die Errichtung des jetzigen Palastes, wahrscheinlich nach dem Entwurf eines Maestro Givonni, der dem Bau bis 1302 vorstand. Er war zugleich ein gesuchter Kalligraph und Miniaturist. Um 1310 war der Palast vollendet, 1325 ward der Grundstein zum Turme gelegt, der von den beiden Peruginer Architekten Minuccio di Rinaldo und seinem Bruder Francesco bis 1341 erbaut und dessen oberster Aufsatz nach einem Modell des Malers Lippo Memmi 1344 vollendet ward. 1352 ward der Grund zur Kapelle am Fuße des Turmes gelegt, sie wurde jedoch erst 1376 fertig gebaut; ihren oberen Aufsatz erhielt sie 1468 durch A. Federighi.

Clemente Lupi, Professor der Diplomatik zu Pisa, gibt in seinem Artikel: L' arte senese a Pisa (pag. 355—425), unter Benützung sämtlicher bisher durch die Forschung festgestellter sowie eigener, aus den Archiven gewonnener Daten eine Aufzählung der in Pisa tätigen Sieneser Künstler (Bildhauer und Steinmetzen, Goldschmiede, Glasmaler und Bildmaler), indem er im ersten Teil seiner Arbeit die urkundlichen Nachrichten über die betreffenden, in chronologischer Reihe vorgeführten Meister zusammenstellt, im zweiten Teile aber ein beschreibendes Verzeichnis der Werke hinzufügt. Die Arbeit zeichnet sich sowohl durch ihre Sorgfalt als Vollständigkeit aus und ist als Wegweiser für die Spezialforschung von Wert und Wichtigkeit.

Luigi Petrocchi, Verfasser der trefflichen Guida seiner Vaterstadt Massa Maritima (s. Repertorium XXIV, 163), veröffentlicht den Vertrag über die Ausführung des Hochaltars der Kathedrale daselbst durch den Sieneser Bildhauer Flaminio del Turco vom Jahre 1623, einer durch

einfache Konzeption und richtige Verhältnisse beachtenswerten Schöpfung des Barocco.

A. Lisini, der rührige Direktor des Sieneser Staatsarchivs endlich stellt die Nachrichten zusammen, die uns die Urkunden über die Goldschmiede Sienas im 13. bis 15. Jahrhundert bieten, und gibt eine Übersicht ihrer noch erhaltenen Arbeiten, die einen der größten Anziehungspunkte der Ausstellung von 1904 bildeten, obwohl einige Haupstücke nicht zur Stelle geschafft werden konnten (Notizie di orafi e di oggetti d'oreficeria senesi, pag. 645—678).

Napoli Nobilissima, Bd. XIII, 1904, enthält folgende Beiträge:

G. B. Guarinis Artikel, L'Abbazia di Sant' Angelo im Montecaglioso (pag. 6—8, 23—27), gibt die Geschichte dieser noch vor 1000 gegründeten Abtei. Der heutige Bestand des Bauwerkes reicht jedoch nur bis zum Ende des 15. Jahrhunderts zurück, wo es ein aus Florenz stammender Abt durch Florentiner Künstler im Stile der dortigen Renaissance herstellen ließ. Die letzten Jahrhunderte haben durch sinnlose Restaurationen auch diesen Bau vielfach seines Charakters beraubt und verunstaltet.

G. Ceci, Il Campanile di S. Pietro a Majella (pag. 22—23), berichtet über die Entstehung des Turmes zu Beginn des 14. Jahrhunderts in dem aus Südfrankreich importierten gotischen Stile. Die oberen Geschosse entstanden jedoch erst nach dem Brande von 1407 oder wurden dazumal wenigstens wieder hergestellt. Die heutige Gestalt erhielt der Glockenturm laut dem Zeugnis eines mitgeteilten Dokuments 1762.

Derselbe Verf. (Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secoli) veröffentlicht die Ergebnisse seiner Forschungen im Neapler Staatsarchiv, die sich auf den genannten Gegenstand beziehen. Wir lernen daraus eine große Anzahl Namen kennen, deren Träger aber nicht einmal für die lokale Baugeschichte größere Bedeutung beanspruchen können. Im Nachhang reproduziert Ceci eine panoramatische Ansicht von Neapel aus dem Jahre 1479, darstellend die Ankunft Lorenzo Medicis auf den Galeeren des Königs, das älteste Stadtbild, das wir bisher von Neapel besitzen. Das Original ist ein im Pal. Strozzi zu Florenz befindliches Gemälde (seither hat W. Rolfs, Neapel II S. 44 und 45 davon auch eine Reproduktion gegeben).

G. Bacile, Evangelista Menga da Copertino, ingegnere militare del secolo XVI, gibt Nachrichten über diesen Kriegsingenieur, der unter anderem von Karl V. bei der Befestigung von Goletta verwendet wurde und 1565 im Dienste der Maltheserritter die Verteidigung der Insel gegen die Türken leitete.

L. Correra, Il Castelunovo di Napoli da un disegno inedito di Francesco de Hollanda, veröffentlicht aus dem bekannten Codex Escorialensis des Künstlers das genannte Baudenkmal in seinem Zustande im Jahre 1540, nach den Umänderungen also, die Pietro da Toledo daran hatte vornehmen lassen.

L. Dela Ville sur Yllon, Il palazzo degli spiriti, berichtet über einen Bau dieses Namens, den ein Marchese di Vico in den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts zwischen Porta Capuana und Nolana hatte erbauen lassen. Er hatte die Gestalt eines Schiffes und war von einem prächtigen Garten, il Paradiso genannt, umgeben, seine Säle und Loggien schmückten Fresken von Andrea da Salerno. Mit dem Niedergang der Familie seines Erbauers ging auch der Bau zugrunde.

E. Bernich, La Chiesa dell' Incoronata, berichtet über einen Bau aus der Zeit der Anjous, der als Curia del Vicario diente und der von Johanna I. zur Erinnerung an ihre Krönung errichteten Kirche dell' Incoronata weichen mußte. Ein Abbild des Baues hat sich in einem Wandgemälde der letzteren erhalten.

Derselbe Verf. (Di due altre vedute di Castelunovo nel secolo XVI.) veröffentlicht zwei Ansichten vom Castelnuovo, die sich auf den Intarsien Fra Giovannis da Verona in der Sakristei von Montoliveto befinden. Auf der einen ist auch diese Kirche und das zugehörige Kloster dargestellt.

L. Dela Ville sur Yllon beschreibt den um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Marzio Carata erbauten Palast der Herzöge von Maddaloni alla Stella. Nach mannigfachen Schicksalen befindet er sich jetzt im Besitze des Fürsten von S. Nicandro.

E. Bernich, Leon Battista Alberti e l'architetto dell' Arco trionfale di Alfonso d' Aragona, kommt auf seine im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift aufgestellte These zurück, wonach der Entwurf des fraglichen Baudenkmals von L. B. Alberti herrühre. Er bekämpft die von Summonte hehauptete Autorschaft Franc. Lauranas, auf die neuerdings W. Rolfs zurückgegriffen hat (s. unten zum Jahrbuch der k. pr. Kunstsammlungen, 1904), und gibt nur zu (was übrigens dem urkundlichen Zeugnis zufolge sichersteht), daß Laurana daran mitgearbeitet habe.

G. Ceci behandelt im Anschluß an den eben erwähnten Artikel von W. Rolfs die gleiche Frage und kommt zu dem Ergebnis, daß alle, die sich bisher mit ihr befaßt haben, in denselben Fehler verfallen seien, — nämlich: »den Architekten eines Baues feststellen zu wollen, dessen Augenschein beweist, daß er keinen gehabt habe«!

Auch W. Rolfs, L' architettura Albertiana e l' Arco di Alfonso d' Aragona erhebt in der Frage nochmals das Wort; er leugnet die Möglichkeit, daß Alberti den Entwurf geliefert habe, gibt aber zu, daß dieser

von den Ideen Albertis inspiriert worden sei. Er beharrt dabei, Laurana sei der Schöpfer des Entwurfs gewesen, indem er betreffs der Beweise dafür auf seine demnächst erscheinende Arbeit über den Meister verweist.

G. Ceci, Il palazzo degli Studi, berichtet über die Errichtung des Universitätsgebäudes durch G. C. Fontana (voll. 1616) und seine Schicksale bis auf den heutigen Tag.

E. Bernich, La sala del trionfo in Castelnuovo, beschreibt den Bau, den im Stile spanischer Gotik seit 1451 der Catalane Guglielmo Sagrera errichtete sowie die beiden späteren Renaissanceportale in diesem. Das an dem einen davon (das wir jüngst als Arbeit Domenico Gagginis nachgewiesen haben, s. Repertorium XXVIII, 193) angebrachte Relief des Triumphzuges Alfonsos I. erklärt der Verfasser — phantastisch genug — als Darstellung des Einzuges Kaisers Friedrich III. in Rom!

L. Serra, Le pietre tombali di Napoli, spricht über die wenigen Grabplatten, die sich erhalten haben. Im Trecento dominieren zwei Typen: das Tabernakel ohne weitere Ornamentierung und die glatte Grabplatte; beide werden sodann im Quattrocento wiederholt bzw. weiterausgebildet. Sowohl für die Ikonographie als für die Kunst sind sie von geringem Belang.

In Arte italiana decorativa e industriale, anno 1904, gibt C. Ricci, L'Abside di S. Vitale (pag. 21—25), einen reichillustrierten Bericht über die stilgerechte Wiederherstellung der Dekoration der Apsis des berühmten Bauwerkes; R. Bellodi bringt (pag. 32—33) eine genaue Aufnahme mit kurzen Erläuterungen von der Casa Boniforti auf Piazza delle Erbe zu Mantua, einem 1444 errichteten Bau des Übergangsstils; G. Carocci bespricht in mehreren reichillustrierten Artikeln die Kunstschätze von S. Maria Novella in Florenz, ohne jedoch irgend etwas Neues vorzubringen; A. Melani gibt Aufnahmen samt erläuterndem Text des prachtvollen Gestühls im Pal. Comunale von Pistoja, einer Arbeit des einheimischen Meisters G. Mati und seines Sohnes Bartolomeo vom Jahre 1534; Giulio Carotti bespricht den bronzenen Trivulziokandelaber im Dom von Mailand, eine französische Arbeit des 13. Jahrhunderts (Rheimser Werkstätte); G. Carocci (pag. 85—88) bespricht im Anschluß an das Grabmal Federighi von Luca della Robbia die Art und Weise der vegetativen Dekoration an den Arbeiten des Meisters und seiner Schule; A. Patricolo endlich (Il palazzo ducale di Mantova pag. 93—98), gibt eine instruktive Übersicht der Geschichte der Entstehung des fraglichen Baukomplexes. Unter den mitgeteilten zahlreichen Illustrationen erregen namentlich die jüngst aufgedeckten Reste von mantegnesken Wandgemälden in den sog. Grotte d'Isabella d'Este unser Interesse.

Die Miscellanea storica della Valdelsa (XI pag. 79—107), enthält aus der Feder M. Cionis (La Pieve di S. Maria a Chianni presso

Gambassi) eine sorgfältige Monographie dieses nach den Forschungen des Verf. auf die Mitte des 11. Jahrhunderts zurückreichenden Baudenkmals. Eine Ansicht der Fassade sowie fünf auf die Baugeschichte bezügliche Urkunden bilden wertvolle Beigaben des Aufsatzes.

Im Bollettino della Società di storia tortonese 1904 handelt ein Beitrag Vittorio Poggis (Artisti tortonesi del Rinascimento a Savona ed a Genova) über die Arbeiten der Intarsiatoren Anselmo de Fornari und G. M. de Pantaleoni aus Castelnuovo di Scrivia an den Chorgestühlen der Dome von Genua und Savona. Der Verf. glaubt die Entwürfe für die Intarsiatafeln dem Lorenzo Fazolo aus Pavia zuschreiben zu sollen, der dazumal in Genua lebte (darunter im dortigen Dome unter den 100 Intarsien die größte uns bekannte Arbeit dieser Art, der Kindermord, von drei Meter Länge auf zwei Meter Höhe!).

In der Rivista d'Italia VII, 1904 gibt A. Rossi (Il cenobio basiliano di Grottaferrata) aus Anlaß der im Vorjahre in jener Abtei veranstalteten Ausstellung byzantinischer Kunstwerke, eine übersichtliche Darstellung ihrer Geschichte wie ihrer noch übrigen antiken Kunstschätze (Portal und Mosaik daran vom Ende des 11. Jahrhunderts, Mosaik des Triumphbogens aus der Zeit des Abtes Desiderius von Montecassino, Überreste von Wandgemälden vom Ende des 13. Jahrhunderts, byzantinischer Altarvorsatz und Taufstein aus der Cosmatenschule derselben Zeit.

Desselben Verf.s, Attilio Rossi, Schrift: Santa Maria in Vulturella, Roma 1904 (98 SS. mit 16 Tafeln Abbildungen), gibt eine überaus sorgfältige Monographie dieses alten, auf der Höhe des Guadagnolo zwischen Tivoli und Subiaco gelegenen Heiligtums. Mitte des 10. Jahrhunderts schon als bestehend bezeugt, geht die Kirche, jetzt S. Maria della Mentorella genannt, in ihrer heutigen Gestalt auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurück, indem sie dem Vorbild der wenig früheren gotischen Zisterziensergründungen in Latium folgt. Außer Resten von Wandmalereien vom Beginn des 14. Jahrhunderts bewahrt sie einen cosmatesken Fußboden und ein ebensolches Ciborium, eine Holzstatue der Madonna vom Ende des Ducento, die für die lange Dauer byzantinischer Kunsttradition spricht, zwei Tafeln eines hölzernen Altarschreines aus dem 12. Jahrhundert von einem Meister Guglielums (aus der Schule der abruzzesischen Holzbildner), eine rheinische Emailtafel, zwei arabische Kandelaber (wohl von einer Pilgerfahrt nach dem Oriente heimgebracht), ein Prozessionskreuz in Silber (14. Jahrhundert, Kunst der Abruzzen) und einen siebenarmigen Bronzeleuchter (Ausgang des 14. Jahrhunderts, römisches Erzeugnis.

E. Rocchi, Le piante iconografiche e prospettiche di Roma nel sec. XVI°, coi studi autografi di Ant. da Sangallo il Giovane per le

fortificazioni di Roma, Torino 1904 (376 SS. mit 56 Tafeln), gibt eine Fortsetzung von G. B. de Rossis Publikation über die römischen Stadtpläne bis zum Ausgang des Quattrocento; unter den reproduzierten Plänen des Cinquecento verdient, wegen seiner Seltenheit, der jüngst im Britischen Museum durch Lanciani aufgefundene von M. Cataro (1579) besondere Beachtung. Der zweite Teil der Rocchischen Schrift bringt und kommentiert die Planskizzen Ant. da Sangallos für die Befestigung Roms aus den Jahren 1536—1542, der dritte umfaßt die urkundlichen Belege für die römischen Fortifikationsarbeiten unter Paul III. bis Pius V.

Stef. Davari, Descrizione dello storico palazzo del Te. Mantova 1904 (4°, 65 S. mit Illustr.), ist eine vermehrte und revidierte Ausgabe der Studie des Verf.s, die ursprünglich im zweiten Bande von L' Art erschien.

A. Di Lella, L' Antica cattedrale di Sessa Aurunca, Cassino 1904 (8°, 58 SS.), gibt die Geschichte des fraglichen Baudenkmals und die Beschreibung der in demselben enthaltenen dekorativen Ausstattungsstücke (Kanzel, Osterkerzenleuchter, Chorschranken) aus der Zeit Kaiser Friedrichs II.

Das Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXV, 1904, beginngt mit einer Studie W. Bodes über den florentiner Medailleur Niccolò di Forzore Spinelli S. 1—14). Er identifiziert den am Hofe Karls von Burgund lebenden Stempelschneider Nicolas de Spinel mit dem Florentiner Medailleur und hält diesen für den Schöpfer aller etwa 130 Denkmünzen, die aus der zweiten Hälfte des 15. und dem ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts in Florenz entstanden und seither zwischen Spinelli, die Meister à l'Espérance, à la Fortune, à l'Aigle, Domen. Cennini, Cigliamocchi u. a. verteilt waren.

Der Artikel von W. Rolfs, Der Baumeister des Triumphbogens in Neapel (S. 81—101), bekämpft die von E. Bernich verfochtene Autorschaft L. B. Albertis für denselben (s. oben unter Napoli Nobilissima) und will in Francesco Laurana den Schöpfer des Werkes sehen. Es ist abzuwarten, mit welchen triftigeren Gründen, als den hier vorgebrachten, der Verfasser seine Hypothese in der Monographie, die er über diesen Künstler vorbereitet, zu stützen imstande sein wird.

W. Bode, in seiner Studie Leonardo als Bildhauer (S. 125—141), nimmt für den jugendlichen, in Verrocchios Werkstätte arbeitenden Meister einige Reliefs in Anspruch, deren Bestimmung bisher schwankte, doch aber in die Nähe Verrocchios gesetzt wurde: Das Stukkorelief der sog. »Zwietracht« im South-Kensington Museum, das Bronzerelief der Grablegung im Carmine zu Venedig, das ähnliche der Geißelung Christi im Universitätsmuseum zu Perugia und die Plakette des Parisurteils bei

Dreyfus (als früheste Arbeiten). Der Verf. stützt seine Ansicht mit formellen und kompositionellen Analogien, die er den Handzeichnungen Leonardos entnimmt.

Im Beiheft des Jahrbuchs endlich veröffentlicht der Berichterstatter den chronologischen Prospekt zum Leben und Werke Michelozzos mit reichen Erläuterungen und Urkundenbelegen (S. 34—110), und führt in die Künstlergeschichte des Quattrocento einen bisher ganz unbekannten Meister ein, den »Legnaiuolo«, Kriegsingenieur und Intarsiator Vincenzo da Cortona, für dessen Wirken in Neapel am aragonesischen Königshofe und in seiner Vaterstadt urkundliche Zeugnisse beigebracht werden. Von ausgeführten Arbeiten hat sich nur eine in dem Intarsiastuhlwerk des Oratoriums del Gesù erhalten (S. 111—117).

In der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XV, 1904, gibt W. Bodes Artikel: Zur neuesten Forschung auf dem Gebiete der italienischen Medaillenkunde (S. 36—42) sehr wertvolle Neubestimmungen von Denkmünzen, die bisher unter den Namen von Francia, Guazzalotti u. a. gingen, gruppiert das Œuvre eines anonymen venezianischen Künstlers, für den er den Namen des »Meisters der jungen Frauen« einführt (nach dem ausschließlichen Sujet seiner Arbeiten), bereichert das Werk von Fra Ant. da Brescia um ein, das des »Meisters von 1523« um vier Stücke, führt als neuen Künstler den Giov. Falier aus Venedig mit einem Unikum (Presbyter Marcus in Berlin) ein, und vermehrt das Œuvre Adriano Fiorentinos um zwei, dasjenige des Lysippus um sechs Denkmünzen.

G. Swarzenski, Ein Florentiner Bildhauer-Atelier um die Wende des 13. Jahrhundert (S. 99—104) sucht einige in Florenz vorhandene Skulpturen (ruhende Frau und Grablegung samt dazugehörigen Engeln bei Bardini, Bonifaciusstatue im Dom, Weihrauchengel im 1. Chiostro von S. Croce und Relief der Marien am Grabe im Refektorium ebendort, S. Georgsrelief an der Porta S. Georgio) auf eine Bildhauerwerkstätte zurückzuführen, die unter dem Einflusse der Kunst Niccolò Pisanos stand, aber durchaus bodenständig war.

Paul Schubrings Niccolò da Bari (S. 209—218) gibt eine gute Charakteristik des Meisters; neu ist die Zuschreibung der beiden Steinbildwerke S. Bernardino und S. Pietro Martire in der Pinakothek von Faenza an Niccolò.

Fritz Burger, Die Statuen vom Ciborium Sixtus' IV. in den Grotten des Vatikans (S. 225—230) spricht den Hauptanteil am genannten Werke nicht Mino, sondern dem Matteo Pollaiuolo, den er als Schüler Ant. Rosselinos nachweist, und einem zweiten, wahrscheinlich römischen Bildhauer zu, der wohl auch von den beiden ebengenannten Meistern bestimmt wird, jedoch auch seine Zugehörigkeit zur römischen Schule offenbart.

Von Matteo Polaiuolo wären die Statuen der Apostel Jacobus, Andreas Thomas und vielleicht auch Johannes, sowie von ihm begonnen die der hhl. Simon, Bartholomeus und Matheus; der zweite Bildner hatte die letzteren drei Statuen vollendet, die der hhl. Petrus, Thaddeus und Philippus aber, sowie die Reliefs mit den Geschichten des ersteren selbständig geschaffen. Mino käme nur für den Rest in Betracht. Der Verfasser stellt uns eine Geschichte der römischen Quattrocentoskulptur in Aussicht. Sehr gute Aufnahmen der Apostelfiguren — die ersten, die davon existieren — begleiten seinen interessanten Aufsatz.

L. v. Bürckel, Zur Frage des Crocifisso in S. Spirito (S. 297—301) entwickelt die Gründe, die gegen Thodes Attribution des Werkes an Michelangelo sprechen.

Die Berliner Zeitschrift für Bauwesen (Bd. LIV, 1904) enthält folgende Beiträge: E. Faerber, Die Hoffassade des Palazzo ducale in Lucca (S. 410—418), gibt eine Aufnahme samt kurzen fachlichen Erläuterungen dieses zu Beginn des 18. Jahrhunderts errichteten Baues. C. Priess, S. Maria della Roccelletta (442—448), ergreift in der Diskussion über die Entstehungszeit dieses Denkmals (s. unseren vorjährigen Bericht im Repertorium, XXVIII, S. 278 und 284) Partei für die Datierung Strzygowskis, indem er es mit dem von Cassiodor bei Squillace gegründeten Claustrum Vivariense identifiziert, wohin sich der Minister Theoderichs nach dem Sturz der Ostgotenherrschaft aus Ravenna zurückzog. Der Verfasser weist an dem kalabresischen Bau einzelne Analogien mit ravennatischen Denkmälern aus der Zeit Theoderichs nach. Es sind dies die großen Fenster- oder Nischenbogen, die sowohl an S. Maria als an S. Apollinare in Classe vorkommen (ihre jetzige Zumauerung dürfte aus der Zeit herrühren, als der Normannenfürst Roger die kalabrische Kirche wiederherstellte), ferner die Ausführung der inneren Überwölbung bei S. Maria, die ihr Gegenstück findet in den Gewölben, die ringförmig die Conchen von S. Vitale umziehen (Tonne mit einschneidenden Querkappen, die gleichfalls als Tonnen gewölbt sind), sodann der gewölbte Chorbau bei weitem, balkenbedecktem Schiff, und der erhöhte Chor sowohl bei S. Maria als in S. Apollinare in Classe, endlich die Rundbogenblendarkaden, die bei S. Maria und am sog. Palast Theoderichs vorkommen. Die Klostergründung Cassiodors führte auch den Namen Castelliense, nach Ughelli aber lag auch in der Nähe von S. Maria della Roccelletta ein »castrum« genannter Ort, und der Zusammenhang zwischen dem lateinischen Castelliense und dem italienischen Rocca, Roccetta ist kaum abzuweisen.

In der Gazette des beaux-arts für 1904 spricht M. Cruttwell über Girolamo della Robbia und seine Arbeiten (S. 27—52 und 140—148). Die biographischen Notizen Vasaris werden in manchen Punkten durch

urkundliche Nachweise widerlegt, die Nachrichten über die Arbeiten am Château de Madrid, im Bois de Boulogne, werden zusammengestellt und die für das Grabmal der Katharina Medici bestimmte, infolge Todes des Künstlers unvollendet gebliebene Statue des Giganten (jetzt im Hofe der Ecole des Beaux-Arts aufgestellt) wird besprochen. Indem die Verfasserin ihre naturalistische Auffassung mit der der Reliefs am Ceppo zu Pistoja vergleicht, kommt sie zu dem Ergebnis, diese letzteren für Girolamo in Anspruch zu nehmen.

A. Chaumeix gibt (S. 123—134) aus Anlaß des Ankaufs des Palazzo Farnese durch den französischen Staat eine Geschichte dieses Denkmals, die jedoch nur bisher schon Bekanntes rekapituliert.

In den Papers of the Britisch Archeological School at Rome, Bd. II, 1904), veröffentlicht T. Ashby jun. jenes Skizzenbuch aus dem Sloane-Museum zu London, das auf seinen 165 Blättern Aufnahmen von römischen Monumenten der Antike und der Renaissance enthält. Es wird einem englischen Architekten Andreas Coner vom Anfang des Cinquecento zugeschrieben (mit Ausnahme einer Anzahl Blätter, die von anderer, geringerer Hand sind), der Beziehungen zu Bramente gehabt zu haben scheint, denn dessen Schöpfungen sind mit besonderer Ausführlichkeit wiedergegeben (dies mag die Veranlassung gewesen sein, daß das Skizzenbuch dem großen Meister selbst gegeben wurde, wovon indes kaum die Rede sein kann).

In der Monthly Review (Dez. 1904) findet sich von Earl Egerton ein Artikel: Medals of the Italian renaissance in the Medici collection, dessen Quellen durchaus nur Supinos Katalog der Sammlung des Museo nazionale und das von dem Berichterstatter in seinem kleinen Handbuch über die florentinischen Medailleure Ausgeführte bilden. Neues erfahren wir durchaus nichts. Dagegen bringt der zweite Teil der Studie, die unter dem Titel: The Papal Medals, im Februarheft 1905 der gleichen Zeitschrift erschien, manches Neue, mit vortrefflichen Reproduktionen von betreffenden Stücken aus dem Cinquecento.

Im Art Journal vom Januar 1904 publiziert Claude Philips (A roundel by Pietro Torrigiano) ein Medaillon mit dem Haupte Christi in der unter seiner Aufsicht stehenden Sammlung in Hertford House (Wallace Collection) und stellt aus dem Vergleiche mit der bemalten Terrakottamadonna Pietro Torrigianis im Museum zu Sevilla, sowie mit dem Grabmal John Yonge in London (Record Office) fest, daß er auch der Meister des Medaillons der Wallace-Sammlung sei.

Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Im Auftrage des Tages für Denkmalpflege bearbeitet von **Georg Dehio**. Band I: Mitteldeutschland. Berlin. Verlegt bei Ernst Wasmuth A. G. 1905. IX. 360 S. Preis 4 Mark.

Der erste Band des Handbuchs der Deutschen Kunstdenkmäler, das den Tag für Denkmalpflege auf all seinen Versammlungen beschäftigt hat, ist erschienen. Die Vorgeschichte des Werkes ist lang und nicht allerwege erfreulich; mehrmals war das Unternehmen am Scheitern; daß die Durchführung doch ermöglicht wurde, ist dem entschiedenen Eingreifen S. M. des Kaisers zu verdanken.

Ich will hier weniger eine Kritik als ein orientierendes Referat über den Plan des Werkes und seine Ausführung geben. Dies scheint mir angezeigt, weil infolge der Diskussionen auf den Denkmaltagen viele sich schon im voraus auf einen zustimmenden oder ablehnenden Standpunkt gestellt haben.

Eine den höchsten wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Geschichte der deutschen Kunst, die man sich doch nur als das Werk eines einzelnen denken kann, besitzen wir noch nicht und werden sie noch lange entbehren. Was dem Autor und mit ihm vielen Fachgenossen schon heute erreichbar scheint, ist eine Sammlung der Denkmälerquellen nach einheitlichen Gesichtspunkten und in übersichtlicher Ordnung. Daß ein Bedürfnis nach einer solchen zusammenfassenden Übersicht besteht, empfindet jeder, der auf dem Gebiet der deutschen Kunstgeschichte arbeitet. Die Inventare, die monumentale Grundlage der kunstgeschichtlichen Arbeit, gestatten nicht die rasche Orientierung, welche in vielen Fällen nötig ist. Wer hat sie alle zur Hand und wer weiß stets, in welchem Verwaltungsbezirk der Ort liegt, über den er sich Aufschluß erholen will. Diesem Bedürfnis hat Dehio auf der Versammlung der historischen und Altertumsvereine in Straßburg 1899 Ausdruck gegeben. Er führte aus, daß es an der Zeit sei, die Ergebnisse der großen Inventarisierungsarbeit zusammenzufassen und da, wo diese noch aussteht, zu ergänzen. Eine eingehende Diskussion der Frage war in Straßburg nicht möglich, und Dehio wurde aufgefordert, dem für 1900 in Dresden in Aussicht genommenen Tage für Denkmalpflege einen Plan des Werkes vorzulegen. Dieser fand auf dem Dresdener Denkmaltage prinzipielle Annahme. Dem Urheber kam es darauf an, den Plan der Arbeit mit den Wünschen der Fachgenossen tunlichst in Einklang zu bringen. Er wurde in engerem und weiterem Kreise wiederholt besprochen und nach allen Seiten geprüft. Man mußte sich sagen, daß unmöglich alle an sich berechtigten Wünsche gleichmäßig befriedigt werden könnten, weshalb unter ihnen eine Rangordnung fest-

zustellen war. Das oberste Prinzip sollte in der Frage gegeben sein: Wie kann ich mich am schnellsten über ein einzelnes Denkmal orientieren? Von jeder Systematik, man könnte sich eine historische, topographische oder archäologische denken, wurde abgesehen. Der Stoff wurde geographisch in fünf Abteilungen (Bände) gruppiert und innerhalb der einzelnen Bände die alphabetische Reihenfolge angenommen, deren praktische Vorteile alle theoretischen Erwägungen zurückdrängen mußten.

War man darüber einig, daß ein Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler ein Bedürfnis sei, so bestanden und bestehen noch jetzt Zweifel, ob das Unternehmen nicht verfrüht sei. Die Arbeit muß sich im wesentlichen auf die staatlichen Kunstinventare gründen, diese aber sind noch weit von ihrem Abschluß entfernt. Sollte nicht bis zu ihrer Vollendung gewartet werden? Auch diese Frage ist eingehend erörtert und schließlich verneint worden. Über die meisten bedeutenderen Denkmäler der nicht inventarisierten Gebiete gibt die Literatur genügenden Aufschluß, Ergänzungen können durch Mitwirkung Lokalkundiger, sowie durch Bereisung der Gegenden durch den Bearbeiter und seine Hilfskräfte gewonnen werden. Dabei kann es selbstverständlich nicht die Absicht sein, vollständige Inventare aufzustellen, sondern nur, zuverlässige Kunde von beachtenswerten Denkmälern zu erlangen, die in der Literatur nicht oder nur ungenügend behandelt sind. Daß hier Lücken bleiben müssen, war bei dem Stande der Vorarbeiten im voraus klar. Ebenso klar war aber auch, daß nicht eine ganze Generation ein notwendiges Hilfsmittel der wissenschaftlichen Arbeit entbehren dürfe, weil es nicht gleich in absoluter Vollkommenheit gegeben werden kann. Mit dieser Frage hängt eine zweite zusammen, die gleichfalls zu Meinungsverschiedenheiten Anlaß gegeben hat: Sollte das Handbuch Vollständigkeit anstreben oder sollte es die unbedeutenden Denkmäler übergehen? Für Dehio stand fest, und jeder, der gezwungen ist, mit den staatlichen Inventaren zu arbeiten, wird ihm darin beistimmen, daß es sich nicht um ein Generalregister der Inventare mit Auszügen aus dem Inhalt, sondern nur um eine kritische Auslese unter Beschränkung auf das für allgemeine Zwecke Wichtige handeln kann. Aber auch für sie sollen die Inventare nicht überflüssig gemacht, sondern nur ihre Benützung erleichtert werden. Zu allgemeiner Orientierung soll das Handbuch genügen, zu genauerem Studium muß auf die Inventare zurückgegriffen werden. Das Handbuch gibt an, in welchem Inventar und welchem Bande man ein Denkmal zu suchen hat. Die Angaben des Handbuches können deshalb sehr kurz gehalten werden. Mit der kritischen Auslese der Denkmäler, sofern sie richtig durchgeführt wird, wird der kunstgeschicht-

lichen Arbeit der nächsten Generation ein großer Teil ihres Pensums abgenommen.

Es konnte kein Zweifel bestehen, daß das Buch eine große Verbreitung und die beabsichtigte Wirkung nur erreichen kann, wenn der Preis sehr billig gestellt wird. Als reines Verlagsunternehmen konnte es deshalb nicht gemacht werden. Der Autor mußte Mitarbeiter in den verschiedenen Teilen Deutschlands, er mußte Hilfskräfte für die redaktionelle Arbeit haben und mußte lange und ausgedehnte Reisen machen; nicht nur in Gegenden, welche noch nicht inventarisiert sind, sondern im ganzen Gebiet seiner Arbeit. Die kritische Auswahl aus den Inventaren kann nicht rein am Schreibtisch getroffen werden, sie setzt vielmehr die lebendige Kenntnis der Kunst jeder Landschaft voraus, wenn sie mit Sicherheit das Rechte treffen soll. Hätte auch ein Verleger die Kosten für all dies übernommen, so wäre doch der Preis des Buches so hoch geworden, daß es keine weite Verbreitung hätte finden können. Ohne staatliche oder andere Unterstützung war es nicht zu machen. Die Verhandlungen hierüber haben sich lange hingezogen, ihren glücklichen Abschluß haben sie in der Bewilligung eines namhaften Zuschusses durch S. M. den Kaiser gefunden.

Die Vorberatung des Planes und die geschäftliche Behandlung lag in den Händen einer Kommission, der Professor Dehio, Geheimrat Lörsch und Geheimrat Gurlitt angehörten. 1902 trat Dehio aus und übernahm die wissenschaftliche Leitung, an seine Stelle in der Kommission, der nun wesentlich die geschäftliche Leitung zufiel, trat Geheimrat von Oechelhäuser. Die Arbeit der Kommission war mühsam und nicht immer dankbar, aber sie hat ihres Amtes treu gewaltet und die Sache zum guten Ende geführt.

Der vorliegende erste Band, Mitteldeutschland, umfaßt das Königreich Sachsen, das Großherzogtum Sachsen - Weimar - Eisenach, die Herzogtümer Sachsen-Altenburg, Sachsen-Meiningen, Sachsen-Coburg und Gotha, die Fürstentümer Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen, Reuß älterer Linie und Reuß jüngerer Linie, die preußischen Regierungsbezirke Merseburg, Erfurt und Cassel und die bayerischen Regierungsbezirke Oberfranken und Unterfranken. Die alphabetische Ordnung der Ortschaften geht durch den ganzen Band, ihre Zahl beträgt etwa 1800. Ob die Grenze des Aufgenommenen richtig ist, ob sie zu weit oder zu eng gezogen ist, wird sich erst bei der Benutzung und zwar bei intensiver Benutzung beurteilen lassen; es wäre voreilig, jetzt darüber abzusprechen. Es wird den Lokalforschern allenthalben, namentlich aber in den noch nicht inventarisierten Gebieten leicht sein, Denkmäler nachzuweisen, welche Aufnahme verdient hätten und

fehlen oder solche, welche unverdientermaßen aufgenommen sind. Das ist unvermeidlich. Der Autor bittet, ihm alle Wünsche und Berichtigungen bekanntzugeben.

Für die Beurteilung des einzelnen muß die Erwägung maßgebend sein, daß nicht ein Ersatz der eingehenden Beschreibungen der Inventare beabsichtigt ist, sondern nur eine allgemeine Orientierung. Man muß dies stets im Auge behalten, denn der Ausdruck ist auf das geringste Volumen konzentriert. Gleichwohl möchte man da und dort etwas mehr erfahren. Oft ist nur ein Datum gegeben, z. B. Heldrungen. P. Sachsen, Kr. Eckartsberga. Inv. IX. Stadt-K. 1696, oder es sind Notizen ohne Datum gegeben, wie Hohenberg O. Franken. BA Rehau. Burg, gut erhalten und sehenswert. Ist die Stadtkirche in Heldrungen einschiffig oder mehrschiffig, ist die Burg Hohenberg rein mittelalterlich, enthält sie spätere Zutaten? Hier ließe sich ohne erhebliche Steigerung des Umfangs etwas mehr geben. Wichtigere Denkmäler finden ihre Beschreibung und Charakterisierung. Wer selbst Denkmäler beschrieben hat, wird willig anerkennen, daß hier eine seltene Vereinigung von bestimmter Klarheit und äußerster Kürze erreicht ist. Ganz große Denkmäler werden eingehender behandelt, die historischen Fragen werden erörtert, stilistische Würdigungen werden gegeben. Daß bei diesen das subjektive Moment nicht ganz ausgeschaltet werden konnte und sollte, ist klar. Man mag über ihre Berechtigung in einem kunststatistischen Handbuch verschiedener Ansicht sein; mir und gewiß vielen Benutzern sind die treffenden, von sicherem Kunstgefühl getragenen Erörterungen willkommen. Sie bekunden in ihrem Bestreben, die kurzen Sätze möglichst inhaltsschwer zu gestalten, eine bemerkenswerte sprachliche Kunst. Man lese nach, was über den Dom zu Bamberg, über den Dom zu Naumburg, besonders über die Skulpturen in beiden, was über Ebrach, über die Frauenkirche und den Zwinger in Dresden, über die Residenz in Würzburg, über Vierzehnheiligen gesagt ist. Bei komplizierten Bauten wäre zuweilen eine etwas einläßlichere Beschreibung erwünscht gewesen. Das gleiche gilt von den wenigen einigermaßen erhaltenen Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts, wie in Veitshöchheim; sie sind so selten und wir wissen so wenig über sie, daß eine klare Beschreibung selbst auf Kosten der Kürze erwünscht gewesen wäre. Die Grenze der aufzunehmenden Befestigungsanlagen bestimmt sich danach, ob sie im ganzen oder in Einzelheiten künstlerische Bedeutung haben; Burgen ohne Kunstwert müssen ebenso ausgeschlossen bleiben wie unbedeutende Kirchen. Nun hat die Beschreibung von Befestigungsbauten ihre besondere Schwierigkeiten, man hat fast nur die Wahl zwischen großer Ausführlichkeit und äußerster Kürze. An Kürze ist hier viel geleistet; etwas eingehendere

Angaben, etwa in dem für Wildenberg eingehaltenen Umfang, wären doch erwünscht, wenigstens für gut erhaltene Burgen und Stadtbefestigungen. Auch von Werken der bildenden und angewandten Künste hätte mehr Aufnahme finden können. So ist der Bamberger Domschatz reich an liturgischen Gewändern aus sehr früher Zeit, die zu den interessantesten gehören, und der große Leuchter aus dem 13. Jahrhundert ist einer der wichtigsten. Daß der Inhalt von Museen und Privatsammlungen nicht aufgezählt wird, ist zu billigen, aber das Vorhandensein öffentlicher Sammlungen und ihre Richtung sollte in einem Handbuch der Kunstdenkmäler, das auch auf Reisen benutzt werden will, doch erwähnt sein. Die Bibliothek und das Museum in Bamberg, die Wagnersche Sammlung der Universität und die Sammlung des historischen Vereins in Würzburg enthalten so wichtiges Material, daß eine Erwähnung dieser Sammlungen und ein Hinweis auf ihren Inhalt Aufnahme heischen. Das kann ganz kurz abgetan werden, fehlen sollte es nicht. Erwähnt sind die Sammlungen auf der Veste Coburg und man freut sich dessen.

Doch genug der Ausstellungen und Wünsche, sie treten zurück vor der Achtung, welche die große und ernste Arbeit, vor der Freude, welche ihr schönes Gelingen erregen. Nur hohe Begeisterung, reiches Wissen und hingebende Ausdauer, die in der Flut einförmigster Einzelheiten nicht ermattet, konnten das Werk zeitigen. Nun liegt das Ergebnis mühevollster Arbeit in einem dünnen Bändchen vor, dessen innere und äußere Ausstattung ich mir besser denken könnte. Möge dem einfachen Buch eine reiche Wirkung im Sinne des Verfassers beschieden sein; ihm aber sei der Dank der deutschen Kunstwissenschaft für seine entsagungsvolle Arbeit ausgesprochen. *Gustav von Bezold.*

Theobald Hofmann. Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre als Erstwerke der Hochrenaissance. Als Manuskript gedruckt. 109 S. Text und 451 Illustrationen in Lichtdruck. Querfolio. 1905.

In dem obigen Werke, das mit großem typographischen und illustrativen Aufwand ausgestattet ist, legt uns der Verfasser (dem wir schon die detaillierte Aufnahme der Villa Madama verdanken) das Ergebnis jahrelanger Nachforschungen an Ort und Stelle vor. Ihr Zweck war die Aufnahme aller Baudenkmäler des ehemaligen Herzogtums Urbino, die ihre Entstehung oder ihren Ausbau dem bedeutendsten seiner Herrscher, dem großen Federigo di Montefeltre, verdankten. Sonach liegt der Schwer-

punkt der Arbeit in ihrem illustrativen Teile, zu dem der Text gleichsam nur einen erklärenden Kommentar bildet.

Was nun den ersteren betrifft, so bietet er uns — mit zwei Ausnahmen, welche die Grundpläne der Schlösser von Urbino und Gubbio, sowie Durchschnitte und einige Details des letzteren betreffen — durchaus nur nach photographischen Aufnahmen hergestellte Lichtdrucke (leider nicht alle gleich sorgfältig hergestellt und daher zum Teil an den bekannten Mängeln dieser Reproduktionsart leidend), von den über das Gebiet des Herzogtums verstreuten Festungsbauten, Schlössern, ehemaligen Verwaltungsgebäuden, sowie einigen Privatpalästen. Weitaus am bedeutendsten sind die beiden oben angeführten Palastbauten, denen sich — in gebührender Distanz — noch der heutige Palazzo Prefettizio in Pesaro anreiht. Alle drei werden in zahlreichen Detailaufnahmen vorgeführt, die namentlich für den Palast von Gubbio, von dem wir bisher solche nicht besaßen, als wertvolle Bereicherung zu begrüßen sind; während die Aufnahmen der vielen, teilweise in Trümmern liegenden Bergschlösser (Rocche) samt ihrer landschaftlichen Umgebung zumeist sehr malerische Veduten, dagegen vom rein architektonischen Standpunkte keine wesentliche Erweiterung unserer Kenntnisse bieten. Auf alle Fälle bestätigen sie — selbst in ihrem heutigen stark reduzierten Bestande — die Angaben der gleichzeitigen Chronisten, über die außergewöhnliche Bautätigkeit Federigos, — soll er doch nach ihren Aussagen sein Gebiet durch nicht weniger als 130 Burgen und Festungen nach allen Seiten geschützt haben.

Was aber den Text betrifft, womit der Verf. die Illustrationen seines Werkes begleitet, so ist dessen Zweck und Absicht schon im Titel des letzteren ausgesprochen: er will die Bauten des Herzogs — wobei diese aber allerdings nur auf die Schöpfungen Lucianos da Laurana einzuschränken sind — als die frühesten Emanationen der Hochrenaissance, den Meister selbst als ihren Begründer erweisen. Die These ist keineswegs neu; Prof. v. Reber hat sie in seiner Abhandlung »Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissancearchitektur« vor einem halben Menschenalter verfochten, der »Cicerone« hat ihr in seinen drei letzten Auflagen mit den Worten Ausdruck gegeben: »Laurana leite in den vollendetsten seiner Schöpfungen geradezu zur Vollkommenheit der Hochrenaissance hinüber.« Das Verdienst unseres Verf.s besteht also nur darin, daß er ihrer Begründung ins einzelne nachgeht. Freilich erweist er sich dabei mit den Ergebnissen der neuesten Forschungen, soweit sie sein Sujet betreffen, nicht völlig vertraut, was zur Folge hat, daß wir manchen unrichtigen Angaben bezw. Behauptungen begegnen. So ist das Schreiben Lod. Gonzagas an den Herzog Aless. Sforza, womit er Laurana nach Mantua zurückfordert (S. 21), nicht nach Mailand, sondern nach Pesaro (dessen

Herrscher Alessandro war) gerichtet, und infolgedessen die auf diese Verwechslung gegründete Behauptung des Verf.s, Lucianos Aufenthalt in Mailand sei urkundlich verbürgt (S. 187), falsch (nur für Mantua steht ein solcher, nach Budinichs neuester Forschung, schon vor 1465 fest). Der Pal. Prefettizio in Pesaro hat mit Sigismondo (Malatesta) nichts zu schaffen (S. 22), sondern wurde von dem eben genannten Aless. Sforza († 1473) erbaut (dem Verf. ist mein Artikel im Archivio storico dell' arte III, 239 entgangen, worin ich zuerst die Autorschaft Lauranas für diesen Bau in Anspruch nehme). Unter der Regierung seines Sohnes Costanzo baute Luciano das Kastell von Pesaro (1474—79, s. den von mir beigebrachten Nachweis dafür im Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsammlungen 1898 S. 48 Anm. 2). Auch die Behauptung, es sei unmöglich, den Bau von Poggio reale in Neapel dem einen oder anderen der beiden Meister Laurana und Giul. da Majano zuzuschreiben (S. 22), beruht auf unvollständiger Kenntnis der einschlägigen Literatur: ich habe vor längerer Zeit urkundlich nachgewiesen (im Repertorium XX, 87ff.; vgl. auch meinen chronologischen Prospekt zu Giuliano da Majano im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 162ff.), daß der fragliche Bau nach Majanos Modell und unter seiner Leitung 1487 begonnen ward, also acht Jahre nach Lauranas Tode (diesen setzt der Verf. nach 1483 (S. 25) weiß also nichts von der urkundlichen Nachricht, wonach er schon 1479 erfolgte, vgl. Repertorium XIX, 82). Woher der Verf. die Nachricht genommen hat, Lorenzo de' Medici habe dem Giul. da Majano i. J. 1481 eigenhändig Skizzen für Poggio reale angefertigt, und dieser den Bau im selben Jahre begonnen, ist mir durchaus unerfindlich (S. 25). Daß aber Lauranas Palastbau auf die Gestaltung der Entwürfe Majanos für Poggio reale von Einfluß gewesen sein mochte — wie der Verf. bemerkt —, will ich gerne zugeben: kannte doch Majano von seinem Aufenthalt in Faenza, Recanati und Loreto her jenen gewiß durch eigenen Augenschein.

Für Francesco di Giorgio sind unserem Verf. die jüngsten Schriften E. Rocchis und Fort. Donatis (im Bullettino Senese 1902) entgangen; sie berichtigen manche Angabe der Vorgänger. Wenn S. 26 gesagt wird, die Relieftafeln für den Sockel des urbinatischen Palastes mit Darstellungen von Kriegsinstrumenten seien von Francesco nach Entwürfen Ambrogio Baroccis da Milano hergestellt, so entspricht viel eher das Umgekehrte der Wahrheit (obwohl eine urkundliche Beglaubigung dafür nicht vorhanden ist): denn Ambrogio war 1475—1480 durchaus nur als Dekorationsbildhauer am Palastbau tätig, während Francesco seit 1476 als Kriegsbaumeister in Diensten Federigos stand, — begleitet er ihn doch 1478 als solcher in den Krieg gegen Florenz (Gaye I, 260: In einem

Brief von 1481 nennt ihn der Herzog »mio architettore«. Nebenbei bemerkt, zitiert der Verf. den genannten Forscher beharrlich als »v. Gaye«, — aus welchem Grunde, ist mir unerfindlich). Wir können uns wohl vorstellen, Francesco habe die Zeichnungen für jene Reliefs, deren Sujets ihm ja geläufiger waren als Ambrogio, geliefert; nicht aber er habe — bei seiner wichtigeren Inanspruchnahme — die von letzterem gelieferten Entwürfe ausgeführt! Ganz unerwiesen ist des Verf.s Angabe, Francesco habe als zwanzigjähriger Jüngling an Rossellinos Pientiner Bauten mitgearbeitet (S. 26). Auch die kurze Notiz über Baccio Pontelli (S. 28) bedarf mancher Berichtigung. S. 48 wird dem Maso di Bartolomeo »nach einer unverbürgten Überlieferung« Anteil am Bau der östlichen (ältesten) Front des urbinatischen Palastes zugestanden. Abgesehen davon, daß Maso nirgends als selbständiger Architekt, sondern nur als Ausführer der dekorativen Entwürfe anderer Meister auftritt (gewiß ist auch der Portalbau von S. Domenico nach fremden Plänen von ihm nur ausgeführt), erwähnt er auch in seinem bekannten Merkbuch, worin er über seine sämtlichen Arbeiten genaue Rechnung hält, mit keiner Silbe eines solchen Auftrags, der doch zu seinen bedeutendsten gehört hätte. Der S. 67 zitierte Brief an Alfons von Calabrien (Gaye I, 300) ist gar nicht von Federigo, sondern von Lorenzo de' Medici geschrieben; der S. 85 als Schöpfer der Intarsien im Studiolo des Herzogs genannte »Juhani Castelano« war nicht das, sondern — wie ich nachgewiesen habe (Repertorium XI, 309) — ein berühmter Orgelbauer. S. 169 nimmt unser Verf. den Palast von Gubbio für Fr. di Giorgio in Anspruch, der sich dabei namentlich, was den Hof betrifft, an das Vorbild von Urbino gehalten habe. Er führt dafür nebst anderem insbesondere die Fensterbildung an, »die den anderen Werken Francescos weit näher als die zu Urbino von der Hand Lauranas steht«. In der Tat finden sich den Dekorationsmotiven der Hoffenster zu Gubbio sehr ähnliche an den später entstandenen Bauten Francescos in Ancona und Jesi. Nun wissen wir aber urkundlich, daß diese Details der letzteren Bauten von einem Meister Michele di Giovanni aus Mailand bezw. Matteo da Ancona herrühren (Repertorium XXI, 78), und es wird dadurch wahrscheinlich, daß sie oder einer von ihnen auch am Palast von Gubbio gearbeitet haben, ebenso aber erklärlich, wie unser Verf. auf Francesco, als Erbauer des letzteren verfällt. Mir wollte dieser, d. h. sein Hof, immer als eine frühere, befangenere Vorstufe zum urbiner Hofe erscheinen, von dem gleichen Meister ausgeführt; während ich es geradezu für unglaublich halte, ein gemachter Künstler, der doch Francesco mit 35—40 Jahren war, hätte sich dazu verstanden, in einem Bau, der seinen Namen tragen sollte, fast sklavisch die Konzeption eines anderen noch lebenden Meisters zu wiederholen. Dagegen erscheint mir die

Ansicht des Verf.s (S. 190), die (zum Teil blinden) reichen Portale an den beiden gegen den Dom gelegenen Palastfassaden zu Urbino wie auch der letzteren (unvollendete) Marmorverkleidung seien eine spätere (d. h. erst unter Federigos Nachfolger Guidobaldo erfolgte) Zutat, für welche die Verantwortung Franc. di Giorgio treffe, aller Beachtung wert. »Man kann kaum glauben, daß ein im großen Zuge so starker Künstler wie Luciano sich mit blinden Öffnungen die monumentale Ruhe (seiner Fassaden) zuschanden gemacht und die Wirkung der mächtigen Saalfenster beeinträchtigt haben sollte.« Freilich ist eines der Hauptargumente, die der Verf. in stilkritischer Hinsicht für die Autorschaft Francescos beibringt (S. 190 und 214) hinfällig: die Handzeichnung der Uffizien (Nr. 333), die »eine augenscheinliche Verwandtschaft mit dem Zierate der Torarchitektur zu Urbino« zeigt (sie gibt Details eines antiken Baudenkmals »bei S. Giovanni maggiore in Neapel«, nicht — wie der Verf. sagt — Einzelheiten aus dieser Kirche selbst), stammt aus der Zeit von Francescos Neapler Aufenthalten, die erst mit 1491 beginnen (Repertorium XX, 101 und Prospetto cronologico bei Vasari-Milanesi III, 85), während ein Aufenthalt in Urbino seit 1490 nicht mehr nachzuweisen ist, im Gegenteil die Ausführung jener Arbeit am urbinatischen Palaste schon in die zweite Hälfte der achtziger Jahre fallen muß, wo die Anwesenheit Francescos daselbst wiederholt und für längere Zeiträume bezeugt ist. — Wenn endlich auch Palazzo Bottigella in Pavia für Laurana in Anspruch genommen wird, so muß ich dem doch entgegenhalten, daß der ganze Stilcharakter des Baues, wie namentlich auch die Art der Dekoration so durchaus lombardisch sind, daß wohl die Meinung der Lokalforscher, die den Bau hypothetisch dem Omodeo zuteilen, sich von der Wahrheit nicht allzuweit entfernen dürfte. Keineswegs gilt das Argument, daß »der Schmuck über den Fenstern des Erdgeschosses am genannten Bau dem der Saalfenster vom Palazzo Prefettizio in Pesaro ähnelt«. Dieser wiederholt das durchaus florentinische Motiv der von Putten gehaltenen Fruchtgirlanden, das Dom. Rosselli dahin übertrug (s. meine Artikel über den Meister im preuß. Jahrbuch 1898 S. 35 ff.; er ist unserem Verf. unbekannt geblieben, zum mindesten führt er ihn, wie die anderen einschlägigen Arbeiten des Berichterstatters im Literaturverzeichnisse S. 29 u. 30 nicht an); jener setzt sich aus den in der lombardischen Architekturdekoration ausschließlich beliebten, der Antike viel näher stehenden Formen der Füllhörner, Akanthusranken und Rosetten zusammen, wie solche an Omodeos und Brioscos Fenstern der Certosafassade zu höchstem Reichtum ausgebildet sind. Überdies deutet der ornamentale Schmuck des Pal. Bottigella in seinem Stilcharakter und seiner Formenbehandlung auf spätere Zeit als die, wo Laurana in Oberitalien (Mantua) beschäftigt war. Wie

dem auch sei, nichts berechtigt ihm einen solchen Wandel von üppig überwuchernder zu maßvoll strenger Dekoration zuzumuten, wie er sich vom Schmuck des Pal. Bottigella zu dem der älteren noch unter des Meisters Leitung hergestellten Teile des Schlosses von Urbino kundgibt.

C. v. Fabriczy.

Malerei.

Italienische Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904.

Die folgende Übersicht über die Literatur des Jahres 1904 beschränkt sich im wesentlichen auf die in Zeitschriften verstreuten Aufsätze. Dazu kommen auch solche kleinere separate Bücher und Publikationen, die keine gesonderte Besprechung in den Spalten des Repertoriums erhalten haben. Von den Zeitschriften aber sind mir einige, insbesondere historische Blätter der italienischen Provinzen gegenwärtig nicht zugänglich gewesen, konnten daher nicht berücksichtigt werden. Was sie eventuell an Artikeln über italienische Malerei enthalten, behalte ich mir vor, in einem Nachtrag zusammenzustellen, sobald mir die betreffenden Zeitschriften zu Gesicht gekommen sind. Der Stoff ist nach chronologischen und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten in Kapitel geteilt, damit der Leser einen raschen Überblick gewinnen kann, auf welchen Gebieten die Spezialforschung, soweit sie in kleineren Aufsätzen niedergelegt wurde, im Jahre 1904 vorgeschritten ist

I. Italienische Malerei des 13. Jahrhunderts.

P. Toesca, Notizie della Badia di Grottaferrata, L'Arte 1904, pag. 317 ff. Bei Restaurierungsarbeiten wurden hinter dem neueren Gewölbe des Mittelschiffs Fresken zutage gefördert, von denen eine Trinität mit Engeln und an den Wänden des Mittelschiffs Szenen aus dem alten Testament, aus dem Leben Mosis, eine Gestalt des David u. a. ziemlich gut erhalten sind. Toesca bezieht die Nachricht, daß 1272 eine Restaurierung der Kirche stattgefunden habe, auch auf die Fresken, welche bald nach diesem Jahr entstanden sein dürften. Trotz der griechischen Inschriften glaubt Toesca, zwei byzantinisch geschulte Italiener seien die Autoren der Fresken.

P. Toesca, Gli antichi affreschi di S. Maria Maggiore, L'Arte 1904 pag. 312 ff. Toesca bespricht die prächtigen dekorativen

Malereien und Medaillons mit drei wohlerhaltenen Halbfiguren von Heiligen (Propheten?), die an dem alten, durch eine Decke verhüllten Gewölbe von S. Maria Maggiore in Rom sich finden. Aus der Übereinstimmung mit einzelnen der Fresken in der Oberkirche zu Assisi schließt Toesca auch hier auf die Hand eines römischen Malers der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aber keines uns namentlich bekannten. Auch seien die Fresken in Assisi nicht von Cavallini, wohl aber könnte von ihm das Fresko über dem Grabmal des Kardinals Matteo d' Acquasparta († 1302) in Aracoeli sein.

G. Ferri, Un documento su Pietro Cavallini, Per le Nozze Hermanin-Hausmann, Perugia 1904. In einem Pergament des Archivs von S. Maria Maggiore findet sich in einem Akt über einen Verkauf ein Petrus dictus Cavallinus de Ceronibus genannt. Ferri wirft die Frage auf, ob hier der Maler Cavallini gemeint sein könne und ob man daraus auf das Geschlecht, dem er entstammte, rückschließen dürfe.

O. Wulff, Zur Stilbildung der Trecentomalerei, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1904.

II. Italienische Malerei des 14. Jahrhunderts.

a) Schule von Florenz.

Paul Schubring, Besprechung des »Bernardo Daddi« von Graf Georg Vitzthum, Kunstchronik 1904. Die Madonna im Tabernakel von Orsanmichele sei von Orcagna und nicht Bernardo, das kleine Triptychon im Bigallo sei nicht, wie man bisher zumeist annahm, von Taddeo Gaddi, der Cecilienaltar der Uffizien zeige den Stil des endenden Trecento, sei gewiß nicht vor 1341 gemalt.

Carlo Gamba, Corrieri artistici, Firenze, Rassegna d'Arte 1904, 7. G. bespricht die Sammlung des Bigallo und schreibt das Altärchen von 1333 dem Bernardo Daddi zu.

La compagnia del Bigallo, Rivista d'Arte 1904. Giovanni Poggi, gli affreschi. Die beiden Fresken an der Fassade, Szenen aus dem Leben des Petrus martyr sind als Werke des Ventura di Moro und Rossello di Jacopo beglaubigt und 1445—1446 gemalt worden. Für die große Figur der Misericordia in der Sala del Consiglio macht P. das Datum 1352 (nicht 1342) wahrscheinlich. Zwölf Szenen aus dem Leben des Tobias sind Werke eines florentinischen Malers um 1425. Auch von dem alten Fassadenschmuck, der um 1386 von Niccolo di Piero und Ambrogio di Baldese ausgeführt worden war, hat sich eine Aquarellkopie und ein Freskobruchstück (jetzt im Inneren des Hauses angebracht) erhalten, ein Werk der Wohltätigkeit darstellend.

Corrado Ricci, I quadri. R. hebt besonders hervor ein sehr feines Kruzifix (etwa Mitte des 13. Jahrhunderts), einen kreuztragenden Christus, den er dem Sodoma, und das Triptychon von 1333, das er dem Bernardo Daddi zuschreibt.

Giovanni Poggi, Documenti. Hier gibt P. sehr interessantes und teilweise neues Material. Er berichtet, daß 1363 am 24. Oktober dem Nardo dipintore Deckenmalereien im Oratorium übertragen wurden, 1361 werden ein Bartolommeo dipintore und Giusto dipintore genannt. 1363 erscheint Ambrogio di Baldese, der zusammen mit Niccolo di Piero 1386 die Fassadenfresken ausführte. 1387 hat Ambrogio ein Tabernakel zu bemalen; auch 1392 und 1407 ist er noch für die Compagnia beschäftigt, und bis 1413 und 1417 führen Berichte über Malereien, die er in der Residenz der Capitani del Bigallo am Corso degli Adimari ausgeführt hat. 1415—1416 erhält Mariotto olim Nardi den Auftrag auf ein Madonnenbild. Über die Kapelle des Chiaro Ardinghelli in der Carmine erfahren wir, daß dieselbe 1395 erbaut und 1398—1399 von Don Lorenzo di Giovanni, ordinis fratrum S. Mariae de Angiolis ausgemalt wurde. 1399 malte Niccolo di Piero das Tabernacolo di Malavolta. Bestellungen auf ein Verkündigungsbild mit dem Bildnis des Stifters (Giovanni Buccheri) bei Angelo di Taddeo Gaddi (1380) und auf eine Madonna mit Petrus martyr bei Piero Nelli (1388) werden noch bekannt.

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikation, unter Leitung von A. Schmarsow, F. v. Reber, K. Hofstede de Groot, 8. Jahrgang, Besprechung von W. v. Seydlitz, Kunstchronik N. F. XV, pag. 69. Gelegentlich der Besprechung des dankenswerterweise publizierten Tabernakelfreskos aus Nuovoli bei Florenz, das nach Vasari von Antonio Veneziano stammt, hebt S. die Verwandtschaft mit den Werken »Giottinos« (Masos) hervor. Ich glaube, Antonio kann geradeswegs in Masos Atelier gelernt haben.

A. de Carlo, Scoperta di affreschi giotteschi nell'abbazia di Sesto, Illustrazione Italiana anno XXXI (zitiert in L'Arte 1904, 9—10).

Giovanni Poggi, Restauri alla chiesa di S. Francesco a Lucignano in val di Chiana, L'Arte 1904, 7. Bei Restaurierung der Kirche wurden Fresken vom Ende des Trecento entdeckt; die Stigmatisation des hl. Franz, die thronende Madonna und die Anbetung der Könige darstellend. Weitere Spuren sind noch vorhanden. (Abbildung.)

Wilhelm Suida, Studien zur Trecentomalerei. I. Bemerkungen zu Bernardo Daddi, II. Maso und Giotto di maestro Stefano, Repertorium für Kunstwissenschaft 1904.

b) Die Schule von Siena.

Lionel Cust und Langton Douglas, Pictures in the Royal Collections, Burlington Magazine 1904, V, machen ein interessantes Triptychon von Duccio in Buckingham Palace weiteren Kreisen bekannt. Zu Seiten der thronenden Madonna sind die Kreuzigung Christi, die Krönung Mariae, die Verkündigung und die Stigmatisation des hl. Franz dargestellt.

L. Manzoni, Di un pittore del secolo XIV, non conosciuto in Patria (Nozze Hermanin-Hausmann), Perugia 1904, enthält die Beschreibung von zwei Bildern des Meo di Guido da Siena in der Galerie von Perugia und macht ein auf den Künstler bezügliches Dokument aus Perugia von 1319 bekannt.

A. Venturi, La Madonna di Simone Martini nella Galleria Borghese, L' Arte 1904. Bericht über die Neuerwerbung des kleinen Madonnenbildes, das aus Chieti stammt und in Neapel aufgefunden wurde. V. setzt es in die Zeit der Tätigkeit Simones in Neapel, die A. Gosche 1317—1320 annimmt. Des weiteren betont V. den Einfluß Simones auf die Malerei des Trecento in Neapel, den wir in den Fresken der Incoronata und im Triptychon der cappella Minutolo wahrnehmen.

Auf das gleiche Bild beziehen sich Notizen in Napoli nobilissima 1904, pag. 48 und von Ettore Modigliani, Un quadro sconosciuto di Simone Martini, Emporium 1904, wo die kleine Madonna als Frühwerk erklärt und mit dem Kodex des Virgil in der Ambrosiana in stilistischen Zusammenhang gebracht wird.

F. Mason-Perkins, The forgotten Masterpiece of Ambrogio Lorenzetti, Burlington Magazine 1904, V, publiziert das wenig beachtete umfangreichste Altarwerk des größten sienesischen Malers, die Madonna mit Heiligen und drei theologischen Tugenden darstellend, in Massa Marittima. M. P. weist darauf hin, daß sich die archivalische Notiz auf Bestellung eines Bildes im Jahre 1315 (ohne alle weiteren Angaben) unmöglich auf Ambrogios große Tafel beziehen lasse, sondern eher auf eine kleine Madonna von Segna di Bonaventura, die ebenfalls noch erhalten ist. Ambrogios Altar ist nach M. P. etwa 1330 entstanden. Als frühere Arbeiten hätten wir das Poliptychon aus S. Petronilla in der sienesischen Akademie und die Madonna in S. Eugenio, als späteres Werk die kleine Madonna mit Heiligen in der Akademie anzusehen.

F. Mason-Perkins, Di alcune opere poco note di Ambrogio Lorenzetti, Rassegna d'Arte 1904. Wiederholung der Resultate in bezug auf den Altar von Massa Marittima. Leider arg ruinierte Fresken in S. Galgano, stammen gewiß auch von Ambrogio. Am besten erhalten ist

die thronende Madonna, zu deren Füßen Eva liegt, und die Heilige umgeben. Auch eine Verkündigung ist noch zu gewahren. Ein gänzlich ruiniertes echtes Spätwerk des Meisters hätten wir nach M. P. in einem Madonnenbilde der cappella di S. Francesco zu Pompana bei Murlo (prov. di Siena) erhalten.

F. Mason-Perkins, Scoperte e primizie artistiche, Siena-Rassegna d'arte 1904. Ein neu entdecktes Fragment einer Verkündigung, einen Madonnenkopf in der Carmine zu Siena weist M. P. in die Schule des Pietro Lorenzetti.

Odoardo H. Giglioli, L'Allegoria politica negli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, Emporium 1904, befaßt sich mit der Erklärung der Inschriften und des Inhalts der Fresken der Sala della Pace.

Jules Destrée, Notes sur les primitifs Italiens, Nr. 3: sur quelques peintres de Sienne, Bruxelles, Dietrich 1904, 132 pag. 20 pl.

Giovanni Poggi, La mostra d'antica arte senese, Emporium 1904, Malerei sehr kurz behandelt.

Paul Schubring, Ausstellungsbericht, mostra dell' antica arte senese, Repert. f. Kunstwissenschaft 1904.

F. Mason-Perkins, The Sienese Exhibition of ancient art, The Burlington Magazine 1904. V., und der gleiche Aufsatz in italienischer Übersetzung in der Rassegna d'arte 1904, 10. Von den unter Duccios Namen ausgestellten Madonnenbildern läßt M. P. nur das Exemplar des Grafen Stroganoff gelten. Eine Madonna aus Grevole gehöre dagegen einem Zeitgenossen Duccios an (von mir dem Meister der Madonna Ruccellai zugewiesen). Außer zwei Madonnen gehören in Segnas Nähe auch ein Antonius Abbas. Als Werk Lippo Memmis erkennt M. P. eine Madonna mit Stifter aus Asciano (fälschlich Sano di Pietro genannt). Auf den Namen des Pietro Lorenzetti könne nur eine Madonna aus S. Pietro ovile mit Recht Anspruch machen, die Madonna der Sammlung Charles Loeser dagegen sei nur ein Werk der Schule; desgleichen gehöre die Madonna aus Rampolano nur einem Nachahmer des Ambrogio Lorenzetti an. Ein anonym gelassenes Madonnenbild (Nr. 1605) wird auf Bartolommeo di Nutino bestimmt. Das einzige authentische Werk des Andrea di Bartolo ist der fälschlich andern zugeschriebene Verkündigungsaltar aus Buonconvento. Dem Andrea Vanni gehörten die Verkündigung aus S. Pietro ovile, die fälschlich Barna genannte Madonna del latte aus der Cap. dei SS. Chiodi und Peter und Paul aus Gricciole (anonym aufgestellt). Der bezeichnete Johannes Baptista aus Ginestreto von Taddeo di Bartolo war bisher unbekannt, ein hl. Ludwig (Nr. 47) und eine Madonna aus Asciano (Nr. 2662) gehörten ihm noch an.

Mary Logan, L'exposition de l'ancient art Siennois, Gazette des Beaux Arts 1904, Sept. Anerkennung der Autorschaft Lippo Memmis bei dem Bilde aus Asciano (das als Sano di Pietro aufgestellt war) und Eintreten für die Echtheit der Madonna von Ch. Loeser als Pietro Lorenzetti.

A. J. Rusconi, L'Exposition de l'art ancien a Sienne, Revue de l'art ancien et moderne 1904. XVI. Annahme der Autorschaft Duccios bei der Madonna aus Grevole, die hoch gerühmt wird.

Paolo d'Ancona, La miniatura alla mostra senese d'Arte antica, L'Arte 1904. Einige bedeutende Stücke fanden sich schon aus dem 12. Jahrhundert vor, so besonders die Bibel von Montalcino, wenig Bemerkenswertes aus dem 13. Jahrhundert, wichtige und interessante Stücke vom Anfang des 14. Jahrhunderts. Bolognesisch ist nach d'A. ein Rosarium des Guidone da Baiso, auf Franco Bolognese bezieht d'A. ein Decretum Gratiani der Bibliothek von Siena. Einige pisanische und viele sienesische Miniaturen werden noch hervorgehoben, unter letzteren eine bezeichnete Assunta des Nicolaus di Ser Sozzi (um 1334).

André Pératé, Les Expositions d'art Siennois à Sienne et à Londres, Les Arts 1904. Gute Abbildungen, lauter bekannte Dinge.

Gustavo Frizzoni, L'esposizione d'arte senese al »Burlington fine Arts Club«, L'Arte 1904. Ausstellungsbericht, in dem für folgende Werke u. a. vom Katalog abweichende Bestimmungen vorgeschlagen werden. Eine kleine Kreuzigung aus der Sammlung Hubert Parry sei eher als von Duccio von Segna di Bonaventura; eine Tafel mit Szenen aus dem Eremiten-Leben gehöre nicht dem Kreise der Lorenzetti, sondern der florentinischen Schule vom Anfange des Quattrocento an; ein kreuztragender Christus, fälschlich Berna genannt, sei vielmehr von Simone; eine große Tafel mit den Darstellungen der Kreuzabnahme, Beweinung Christi, Auferstehung, Abstieg zur Vorhölle, Herabkunft des hl. Geistes und Himmelfahrt Christi sei vielmehr giottesk als sienesisch. F. erinnert dabei besonders an die hl. Cecilia der Uffizien. (Die Tafel des Grafen Stroganoff ist gewiß ein Werk der Schule der Romagna, wie Vitzthum zuerst ausgesprochen hat.)

Roger E. Fry, La mostra d'Arte senese al Burlington Club di Londra, Rassegna d'Arte 1904, 8. F. hält die große Tafel des Grafen Stroganoff für römisch oder florentinisch, das Eremitenleben für ein Cassonestück aus dem 15. Jahrhundert (fälschlich in die Schule der Lorenzetti verwiesen), den kreuztragenden Christus (sog. Barna) für ein Werk des Lippo Memmi.

Attilio Rossi, Opere d'arte a Tivoli, L'Arte, 1904, VII. Hinweis auf die bezeichnete Tafel des Sienesen Bartolommeo Bulgarini in der Sakristei von S. Maria Maggiore zu Tivoli, das einzige nachweis-

bare Werk dieses Malers, der 1345 für den Palazzo Publico in Siena, 1369 für den Vatikan, 1373 eine Tafel für das Ospedale seiner Vaterstadt geschaffen hat. In Tivoli sieht man zwei doppelt bemalte Flügelbilder mit den Figuren der Verkündigung, der hl. Franz und Ludwig.

Giovanni Petrini, Un polittico di scuola senese a Rieti, Rivista d'Arte, 1904. Nachricht, daß im Konvent von S. Domenico sich eine jetzt verschollene bezeichnete und 1370 datierte Pietà des Luca Thomae befand. Im Museum von Rieti aber hat sich eine Madonna zwischen Petrus, Paulus, Dominikus und Petrus martir erhalten, zwar nicht bezeichnet, aber dem Stile nach dem Meister angehörig.

F. Mason Perkins, Scoperte e Primizie artistiche, Rassegna d'Arte, 1904, 11. Hinweis auf unbeachtete Werke des Taddeo di Bartolo, eine Madonna mit dem Kinde, das ein Vögelchen hält, in S. Agostino zu Colle d'Elsa und ein Madonnenfresko in der Badia d'Isola bei Siena, das an den Altar des Meisters in Volterra gemahnt.

c) Die übrigen Schulen.

A. Venturi, Besprechung von J. B. Supino, Arte Pisana, L'Arte 1904. V. bestreitet die Richtigkeit der Zuweisung der Camposantofresken an F. Traini, schlägt dagegen vor, daß der Triumph des Todes und die damit zusammengehörige Gruppe von Werken erst an das Ende des Trecento zu versetzen und einem Schüler des Spinello Aretino zuzuschreiben seien.

Matilde Faraggiana, Il verismo in un affresco del Trecento, Saggio critico, Pisa, Valenti, 1904.

D. Scalvanti, Di alcuni monumenti d'Arte nell' Umbria, nelle Marche e in provincia di Teramo, Rassegna d'Arte 1904, 2. Bericht über Restaurierungsarbeiten und Hinweis auf Fresken in S. Niccolo in Tolentino, die von »Giottino, Gaddi und Nucci« sein sollen.

Gli affreschi dell' Incoronata, Napoli nobilissima 1904. Amtlicher Bericht über den Zustand der bekannten Fresken, die man 1826 auf Leinwand zu übertragen und in das Museo Borbonico zu bringen geplant hatte. Auch in der Kapelle neben dem Hochaltar waren Fresken, die aber heute durch Feuchtigkeit schon fast ganz zerstört sind.

Gius. Albertotti, Zincotipia di una figura con occhiali dipinta da Tomaso da Modena nell' anno 1352, Pavia, Bissoni, 1904. Es handelt sich um das bekannte Fresko im Kapitelsaal von S. Niccolo zu Treviso.

G. Bertoni und E. P. Vicini, Serafino Serafini, pittore modenese del sec. XIV., L'Arte 1904. Person, Tätigkeit und Familie dieses bisher wenig beachteten Malers werden durch neue Dokumente

klargestellt. Sein Vater Giovanni Serafini starb 1349, als ältester Sohn übernahm er die Vormundschaft über seine Brüder, war also im Jahre 1349 schon mindestens 25 Jahre alt. Zahlreiche Dokumente berichten, daß er bis 1354 einen Handel mit Terrakotten betrieb und verheiratet war. 1361 macht er sich in Ferrara ansässig, wo er 1373—74 eine Kapelle in S. Domenico ausmalte (nicht 1376—80). Diese Fresken sind nicht erhalten. Erst 1385 erscheint der Künstler wieder in Modena, wo der Dom den einzig erhaltenen beglaubigten Altar von seiner Hand vom Jahre 1384 besitzt. Die letzte Erwähnung des Meisters in Modena findet sich im Jahre 1387. Die Zuschreibung eines Madonnenfreskos im Dom von Modena an Serafini durch Crowe und Cavalcaselle erwähnen B. und V., ohne ein eigenes Urteil abzugeben. Im Dome von Barletta befindet sich eine Madonna bezeichnet: Paulus filius magistri Serafini de Serafinis pictoris de Mutina; die Dokumente in Modena berichten von Paolo gar nichts.

A. Wolf, Vom Dogenpalast, Kunstchronik N. F. XV. Bericht, daß Tintorettos Paradies abgenommen und Guarientos Fresko von 1365 wieder entdeckt worden ist. Danach läßt sich beurteilen, daß die Kopie des Jacobello del Fiore in der Akademie getreu ist. In der Gazetta di Venezia war schon ein Dokument mitgeteilt worden, wonach am 29. Oktober 1529 Francesco Cevola den Auftrag erhielt, das Fresko Guarientos zu restaurieren.

Andrea Moschetti, Il Paradiso del Guariento nel Palazzo ducale di Venezia, L'Arte 1904. Abbildung und Besprechung der Schicksale von Guarientos Fresko der Krönung Mariae von 1365.

— — Gli affreschi della Capella del Croceffisso nella chiesa dei Santi Apostoli di Venezia. Diese Fresken, von denen Kreuzabnahme und Beweinung Christi besonders gut erhalten sind, zeigen gänzlich byzantinische Kompositionsschemata und Formengebung und sind trotz ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert von Giotto gar nicht beeinflußt.

Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde 1904, H. 6, weist auf das interessante giotteske Altarwerk von 1344 in der Galerie Czernin in Wien hin, ohne aber eine genauere Bestimmung desselben zu versuchen.

Franz Wickhoff, Besprechung der Gallerie Nazionali Italiane vol. V., Kunstgeschichtliche Anzeigen, Beiblatt der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1904. W. bespricht den Aufsatz Hermanins über die Fresken von Pietro Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, wobei er betont, Cavallini sei eine Parallelerscheinung zu Giotto und Simone. Die Oberkirche von

S. Francesco zu Assisi sei ganz von den Römern ausgemalt worden, der Chor von Cavallinis Vorgängern, das Langhaus von seinen Zeitgenossen, die Franzlegende aber von einem römischen Nachfolger Cavallinis, der schon Giottos reife Werke kannte. W. gibt Bariola Recht in der Zuschreibung eines Skizzenbuches der Corsiniana an einen veronesischen Vorgänger des Pisanello; dagegen irre Venturi, wenn er ein Zeichenheft der Corsiniana für Arbeit Giustos zu den Fresken in Padua halte. Schon J. v. Schlosser hatte nachgewiesen, daß es sich um Kopien handelt.

Luca Beltrami, Angera e la sua Rocca, Arona e le sue memorie d'arte, con 43 tav. en eliotipia, Milano, 1904, Calzolari e Ferrari. Publikation des interessanten Freskenzyklus in Angera, dessen Entstehungszeit schon ins 14. Jahrhundert verlegt wird, trotzdem er im Stil Werken des 13. Jahrhunderts, etwa den Fresken im Palazzo Publico von S. Gimignano entspricht.

F. Malaguzzi Valeri, La rinascenza artistica sul Lago di Como, Emporium 1904. Aus dem 14. Jahrhundert werden nur Freskenreste in S. Maria del Tiglio in Gravedona genannt, darstellend Gestalten der Tugenden und Laster, der Kirchenväter und das Weltgericht.

F. Gabotto, La pittura ad olio in Piemonte nella prima metà del secolo XIV. Bollettino storico bibliografico subalpino, anno VIII.

III. Italienische Malerei des 15. Jahrhunderts.

a) Übergang aus dem 14. ins 15. Jahrhundert in Florenz.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden, Burlington Magazine 1904, V, publiziert ein Madonnenbild von Lorenzo Monaco, datiert 1405, jetzt im Besitze des cav. Aldo Noseda in Mailand.

Pietro Toesca, Nuove opere di Don Lorenzo Monaco, L'Arte 1904, VII. T. macht auf eine Madonna in trono mit Engeln in der Galerie von Bologna (Neuerwerbung) aufmerksam (von Sirén für ein Schulwerk gehalten) und wiederholt die schon von vielen Forschern, so auch im Cicerone, ausgesprochene Ansicht, daß das große Gethsemane der Uffizien, das dort unter Giottos Namen ging, von Lorenzo gemalt sei (auch dieses hält Sirén für Werkstattarbeit). T. möchte die Entstehung des Gethsemane zwischen 1404 und 1410 ansetzen.

C. J. F., Notizie di Londra, L'Arte 1904. Bericht über den 1902 erfolgten Ankauf einer großen, dem Lorenzo Monaco zugeschriebenen Krönung Marias für die National Gallery. Das Werk stammt aus einer Kapelle bei Certaldo. Der Berichterstatter glaubt aber hier ebensowenig an Eigenhändigkeit wie bei den beiden Flügelbildern, die ehemals unter

Taddeo Gaddis Namen in der Nat. Gall. hingen, von Crowe und Cavalcaselle aber dem Lorenzo zugeteilt worden waren.

Pietro Toesca, Umili pittori Fiorentini del principio del Quattrocento, L'Arte 1904. VII. T. geht von der Petruspredella und der Krönung Mariae in den Uffizien aus, deren Zuschreibung an Jacopo da Casentino, die von Vasari stammt, schon von Schmarsow als irrig erkannt worden war, und fixiert durch die stilistische Übereinstimmung mit der datierten Verkündigung des Museo cristiano des Vatikan ihre Entstehungszeit um 1435. Den 14.. datierten Altar in Chantilly und die Freskenfragmente aus dem Leben des hl. Bartholomäus in der Cappella degli Scali und über dem Eingang der Cappella Dagomari in S. Trinita zu Florenz weist T. dem gleichen Meister zu. Letztere Fresken erlauben auch einen Hinweis auf den Namen des Künstlers zu geben, da Milanesi das Dokument gefunden hatte, demzufolge Giovanni di Marco († 1437) und Smeraldo di Giovanni († 1444) gemeinsam die Kapelle ausmalten. Zwischen den beiden Namen, sagt T., sei eine sichere Wahl nicht zu treffen.

Sodann bespricht T. Fresken des Kastells von Poppi, die aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammen und Taddeo Gaddis sowie des Giovanni da Milano Einfluß erkennen lassen. In einer fälschlich Taddeo Gaddi genannten Vermählung Catarinae der Galerie von Perugia erkennt T. mit Recht die gleiche Hand wie in dem Lorenzo di Bicci zugeschriebenen Altar der Akademie in Florenz. Mit einem weiteren Werke dieses Künstlers macht T. uns in seinem Aufsatze »Notizie della Badia di Grottaferrata« (L'Arte VII.) bekannt, einer Tafel mit den hhl. Benedikt und Nikolaus im Museum.

Carlo Gamba, Giovanni dal Ponte, Rassegna d'Arte 1904, 12. G. knüpft an Toescas Aufsatz an. Er versucht die Frage nach dem Autor der zusammengestellten Werke genau zu beantworten. Giovanni ist 1385 geboren, erscheint 1412 in der Arte, stirbt 1437. Smeraldo ist älter, war 1365 geboren, starb 1444. Giovanni malte in S. Trinità, wo ihn Smeraldo unterstützte, wohl nur im Dekorativen, wie G. meint. Nun befinden sich in Orsanmichele einige Fresken der gleichen Hand. Die Dokumente schweigen von einer Tätigkeit des Giovanni in dieser Kirche, die Hypothese, daß er in der Schule des Spinello Aretino gearbeitet hätte, steht einstweilen in der Luft, wohl aber ist Smeraldo in den Jahren 1403 bis 1405 in der Kirche beschäftigt gewesen. Noch viel unsicherer ist die Annahme, daß ein zweiter Jacopo da Casentino, dessen Name einmal in einem Dokument in Zusammenhang mit dem Spinellos erscheint, von dem man aber keine Ursache hat anzunehmen, er sei Maler gewesen, der Lehrer des Giovanni dal Ponte sei. Die Frage nach dem Namen dieser Künstlerpersönlichkeit überhaupt scheint mir auch von G. nicht sicher gelöst.

Richtig ist dagegen die von ihm vorgenommene Erweiterung der Liste der Werke sowie deren chronologische Anordnung. Ein Frühwerk aus der Zeit des Triptychons in Chantilly ist die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten aus Pratovecchio im Casentino in der National Gallery in London; von späterer Entstehung dann die ikonographisch sehr eigentümliche (unter des Lorenzo Monaco Namen gehende) Verlobung der hl. Catarina mit Christus in der Galerie von Budapest. Sodann kommen vier Heilige in S. Ansano bei Fiesole, danach eine Verkündigung zwischen Johannes und Magdalena in der Badia di Poppiena bei Pratovecchio. Über die Fresken in S. Trinità berichtet G., es gebe die alte Nachricht, daß in der Capella Scali auch Bicci di Lorenzo im Jahre 1437 gemalt habe, und daß Fresken, die man ihm zuschrieb, 1629 übertüncht worden seien. Zwei Köpfe in der Dekoration bezeichnet G. als dem Bicci entschieden näherstehend als dem Giovanni. Insbesondere, meint G., habe Bicci aber das Altarblatt gemalt und die spätere Zuschreibung der Fresken auch an ihn sei irrig gewesen. Endlich glaubt G. noch in einer Madonna mit vier Heiligen im Konvent von S. Salvatore al Monte bei Florenz die Hand des Künstlers zu erkennen. Aus eigenen Beobachtungen möchte ich hier beifügen, daß ein kleines Verkündigungsbild des gleichen Meisters sich in der Sammlung des Marchese Bartolini-Salimbene in Florenz befindet, ferner ein kleines Predellenfragment, darstellend die Halbfigur des Schmerzensmannes zwischen den sitzenden Maria und Johannes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

Osvald Sirén, Di alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco, L'Arte 1904. Dazu ein kleiner Nachtrag: »Notizie di opere di alcuni minori pittori fiorentini« L'Arte 1905. Zuerst behandelt S. den Lorenzo di Niccolò und spricht in einer Anmerkung auch von dessen Vater Niccolò di Pietro Gerini. Den schon bekannten Werken dieses letzteren Meisters glaubt S. folgende beifügen zu können: Florenz, Depot der Uffizien, Triptychon der Kreuzigung mit Heiligen; London, National Gallery, Triptychon der Taufe Christi; Mailand, Sammlung Noseda, zwei Heilige; Paris, Louvre, Tod des hl. Benedikt; Florenz, Akademie Nr. 248, Madonna mit Engeln; Florenz, Volpi, Kruzifix. Die Krönung Mariä mit den Stadtheiligen von Florenz in den Uffizien gehört, wie S. mit Recht angibt, nicht dem Niccolò di Piero, sondern demselben Orcagnaschüler an, der den großen Krönungsaltar in London geschaffen hat. Von dem um 1370 geborenen, nach 1440 gestorbenen Lorenzo di Niccolò stellt S. ein sehr reiches Œuvre zusammen. Er geht von dem bezeichneten und 1401 datierten thronenden Bartholomäus in der Galerie von S. Gimignano aus, den schon Crowe und Cavalcaselle nennen. In dem gleichen Jahre

malte Lorenzo einen Teil des Altars, der jetzt in der florentinischen Akademie hängt. S. glaubt, Lorenzo gehöre hier das Mittelstück an, die Seitentafeln aber dem Spinello und Niccolò di Piero. Neu bekannt wird ein Madonnenaltar in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz. Es folgen einige Predellen in der Akademie (Marienleben Nr. 141) und in den Uffizien (aus S. Maria Nuova, jetzt unter dem hl. Mathäus von Orcagna), sodann der Trinitätsaltar von 1416 in S. Trinità in Florenz, kleine Bilder der auf dem Boden sitzenden Madonna bei Marchese Bartolini-Salimbeni-Vivai und im Museum von Pisa, eine größere Madonna in den Uffizien (Nr. 46) und ein Madonnenaltar der Akademie (Nr. 7). Ein besonders deutliches Beispiel der Dekadenz dieses Künstlers, wie S. es nennt, ist der Altar von 1424 im Palazzo Serristori, diesem ähnlich ein Madonnenaltar in S. Donnino zu Villamagna bei Florenz und einige kleinere Bilder im Palazzo Saracini-Piccolomini in Siena. Die kleine Verkündigung im Louvre (Nr. 1301) gehört nicht hierher, wie S. meint, stammt vielmehr von dem Meister des Bigallo-Triptychons von 1333. Für Spätwerke hält S. die Verkündigung (Nr. 36) in den Uffizien, eine Trinität in S. Giovanni Valdarno und eine Madonna auf Wolken mit Heiligen im Depot der Uffizien. Den Schluß macht die von Crowe und Cavalcaselle angeführte Krönung Mariae von 1438 in S. Domenico zu Cortona. Ohne mit Bestimmtheit für die Zuweisung all dieser Bilder an Lorenzo di Niccolò eintreten zu können, möchte ich sagen, daß in die Gruppe mit dem Hochaltar von S. Trinità und dem des Palazzo Serristori eine Gürtelspende Mariae an den hl. Thomas in dem Oratorio di Fonte Lucente bei Fiesole gehört. Von Lorenzo unterscheidet S. einen Meister des Tabernakelfreskos in Rovezzano, dem er noch folgende Arbeiten zuweist: S. Croce, Mitteltafel des Hochaltars von 1372; Uffizien Nr. 9, Madonna mit Heiligen; Florenz, Akademie Nr. 6, Madonna della Cintola, und Nr. 11, Madonnenaltar von 1404; Louvre Nr. 1623, Krönung Mariae und Nr. 1316, Madonna mit Engeln. All diese Werke stehen in sehr nahem Zusammenhang mit dem Meister des Imprunetatriptychons. Im Nachtrag gibt S. dem Lorenzo noch kleine Tafeln mit dem Kruzifixus und der hl. Katharina, oben die Verkündigung in Altenburg und eine Geburt Christi beim Grafen Lanckoroński in Wien.

Der zweite Abschnitt handelt von Andrea di Giusto († 1455), einem schwachen Kompilator, wie S. richtig erkennt. Die wenig variierte Kopie von 1435 in der Galerie von Prato, nach des Lorenzo Monaco Montoliveto Triptychon (Uffizien), die bezeichnete Assunta von 1437 im Depot der Uffizien waren bekannt. Kleine Madonnen in Kopenhagen und bei Roger Fry in London fügt S. hinzu. So bereitet er den Boden, um von neuem an die Frage der Fresken der Cappella dell' Assunta im Dom von Prato heranzugehen. Und er hat diese Frage unter Abweisung von Schmarsows

Ausführungen glücklich gelöst. Die Fresken sind in einem Zuge gemalt, von einem recht bedeutenden Anonymus und unserem Andrea, der die Vermählung Mariae, sowie Steinigung und Bestattung des hl. Stefanus gemalt hat. Von dem besseren Anonymus spricht S. nicht. Ich möchte es nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß ein sehr charakteristisches und interessantes Bildchen der Madonna mit Heiligen von seiner Hand sich in der Galerie der Collegiata in Empoli befindet. Zum Schlusse glaubt S. als Frühwerke Andreas die um 1424 entstandene Kreuzigung und die Himmelfahrt Christi in der Akademie zu Florenz, die noch ganz die Manier des Bicci di Lorenzo aufweisen, in Anspruch nehmen zu dürfen.

Von Bicci di Lorenzo (1373—1452) fügt S. eine große Reihe von Werken zu den schon den älteren Schriftstellern bekannten hinzu. Florenz, Uffizien, Madonnentriptychon; Fiesole, Dom, Hochaltar; Perugia, Pinakothek, Vermählung der Caterina (auch von Toesca erkannt); Florenz, Akademie, Vermählung der hl. Caterina Nr. 228; Florenz, Freskenreste im Educatario di Foligno; Florenz, S. Felicità, Cappella del capitolo, Fresko der Madonna mit zwei Heiligen in Halbfigur, Verkündigung (ausgesägtes Fresko, das mir nicht von Bicci zu sein scheint): Chianti, parr. di Vertine, Triptychon datiert 1430; Florenz, Porta di S. Giorgio, Fresko; gewiß ist hier aber nur die gründliche Übermalung insbesondere der Madonna auf dem Thron von Bicci, das Datum ist aber 1330 (nicht 1430) und das Werk ist, wie die Seitenfiguren beweisen, von Bernardo Daddi; Parma, Galerie, Madonna; Arezzo, Galerie, Heiligengestalten; Bibbiena, Madonna del Sasso Madonnenfresko; Bibbiena, Cura, Triptychon von 1435; Florenz, S. Giovanni de' Cavalieri, Geburt Christi; Florenz, Depot der Uffizien, hl. Benedikt mit Stifter; S. Angelo a Legnaia, Verkündigung; Florenz, Carmine, Fresken aus dem Leben der hl. Cecilia in der Sakristei. Arezzo, S. Francesco, Fresken im Chor, um 1445 gemalt. Im Nachtrag fügt S. hinzu eine große (ziemlich übermalte) Madonna und einzelne Heiligengestalten in der Sammlung des Grafen Lanckoroński in Wien.

Einen recht originellen Kauz bezeichnet S. als »Maestro del bambino vispo«. Dieser war auch Miniaturist. Madonnen in den Uffizien (Nr. 11, 51 und 16 aus S. Maria Nuova), bei Galli Dunn in Poggibonsi, bei Prof. Voss in Berlin, beim Marchese Bartolini in Florenz, beim Maler Pedulli gehören hierher, ferner eine bei Artaud de Montor reproduzierte. Umfangreichere Werke sind eine Himmelfahrt Mariae in Stia, ein Triptychon der Galerie Doria in Rom und ein Altarflügel in Bonn.

Für einen weiteren sehr häufig in den Sammlungen begegnenden Künstler hat man jetzt das Pseudonym »Compagno di Bicci« nicht mehr nötig. Berenson hat auf ein mit dem Namen des Francesco Roselli bezeichnetes Fresko in Stagia die Aufmerksamkeit gelenkt. Auch dieser

Francesco Roselli ist Miniator gewesen. Madonnenbilder oder Teile von Triptychen dieses Francesco sieht man in der Galerie von Pisa, der Collegiata von Empoli, der Certosa di Valdema, in Highnam Court, bei Herrn Steinhäuslin in Florenz, in den Uffizien, bei Mario Krohn in Kopenhagen, bei Dr. Sirén in Stockholm, Fresken in S. Domenico in S. Miniato al Tedesco. Das figurenreichste Werk des Francesco ist die Krönung Mariae in der Akademie in Florenz von 1420 (deren Umdatierung auf 1440 ich nicht zustimmen möchte). Im Nachtrag werden eine Madonna beim Grafen Lanckoroński in Wien und der hl. Blasius (nicht Zenobius), der wie Poggi entdeckte 1408 für den Dom geliefert wurde, hinzugefügt.

Guido Cagnola, Un affresco inedito di Masolino da Panicale, Rassegna d'Arte 1904, 5. Veröffentlichung der Landschaftsmalerei im Palazzo des Branda Castiglione in Castiglione d' Olona, die zuerst von Berenson mit Masolino in Zusammenhang gebracht worden war.

Les trésors d'Art en Russie, année IV. Auf Taf. 118 findet sich ein florentinisches Spielbrett der Sammlung Liechtenstein in Wien abgebildet, dessen Bemalung auf einen Künstler der Übergangsrichtung aus dem 14. ins 15. Jahrhundert weist.

b) Die Schule von Siena im 15. Jahrhundert.

Flüchtige Notizen über Sienas Quattrocentomaler brachten alle Berichte über die Sieneser und Londoner Ausstellungen. Beachtenswert sind folgende Angaben:

F. Mason Perkins, La pittura alla Mostra d'Arte antica in Siena, Rassegna d'Arte 1904. 10. Dem Sano di Pietro schreibt M. P. auch den unter Salvanellos Namen gehenden hl. Georg und die Königin von Saba (Nr. 1542) zu; dem Giovanni di Paolo einen hl. Antonius Abbas der Sammlung Benoit in Paris; dem Priamo della Quercia das fälschlich Maniera di Neroccio genannte Bild der Madonna mit Engeln (Nr. 529); dem Guido Cozzarelli die Madonna Nr. 1665 (fälschlich Pacchiarotto genannt); dem Neroccio die Madonna aus S. Trinità (fälschlich Francesco di Giorgio genannt); dem Pacchiarotto die Madonna mit Heiligen Nr. 634.

Gustavo Frizzoni, L' esposizione d'Arte Senese al »Burlington fine arts Club« L'Arte, 1904. Bezüglich des Vecchietta macht F. die Bemerkung, daß er gewiß der Meister der Bernhardinlegendenpredelle der Uffizien sei.

Roger E. Fry, La Mostra d'Arte Senese al Burlington Club di Londra, Rassegna d'Arte 1904, 8. Eine Madonna der Coll. Ruskin hält F. nicht für ein Werk des Matteo di Giovanni, sondern des Bern. Fungai.

Pietro Toesca, Opere di Giovanni di Paolo nelle Collezioni Romane, L'Arte 1904. Den bekannten Arbeiten dieses Meisters fügt T. noch mehrere bisher unbeachtete hinzu; im Museo cristiano des Vatikan die folgenden: R. X, Geburt Christi, unter dem Einfluß des Gentile da Fabriano; R. III, IV, Gethsemane und Beweinung Christi; R. VIII, Einkleidung eines jungen Mannes als Mönch; L. VII, VIII, Zwei kleine Apostelgestalten; N. II, Deckel vom Libro della Gabella del Comune di Siena von 1444 oder 1445. Unter Sassettas Einfluß malte Giovanni nach T. die beiden Bildchen der Geburt und Vermählung Mariae in der Galerie Doria.

F. Mason Perkins, Un quadro sconosciuto del Sassetta, Rassegna d'Arte 1904. 5. M. P. veröffentlicht das schöne Madonnenbild im Dom von Grosseto, das leider arg verwahrlost ist.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 8. B. weist auf vier bisher unbeachtete Werke Sassettas hin; ein Madonnentriptychon des Museums von Pienza; eine Madonna mit Heiligen in der Sammlung Martin Le Roy zu Paris; Abschied der Apostel von der Madonna in der Sammlung Crespi in Mailand; Teufelaustreibung im Bowes Museum in Bernard Castle in England.

B. Berenson, Altre opere del Sassetta, Rassegna d'Arte 1904. 9. Es sind eine kleine Predella der Sammlung Chéramy in Paris, ein Fragment mit drei Engelsköpfen in der National Gallery in London und, von Guido Cagnola hinzugefügt, ein Bild im Palazzo Trivulzi in Mailand.

F. Mason Perkins, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Publiziert als Werk Sassettas eine auf niedrigem Polster sitzende Madonna der Kirche in Castello di Basciano bei Siena.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistische, Rassegna d'Arte 1904, 10. B. führt folgende Bilder als Arbeiten Cozzarellis an: 2 Tafeln mit Heiligenpaaren in S. Chiara in Monte Sansavino bei Siena, drei mythologische Figuren bei Marchese Bonaventura Chigi Zondadari; zwei Heilige im Museum von Boston; eine Gestalt einer Tugend in Altenburg; eine ihr Kind anbetende Madonna in Christchurch in Oxford. Es folgen zwei Arbeiten Neroccios: ein Cristo Morto in der Sammlung Chalandon in Paris und eine Madonna mit zwei Heiligen bei M. Raymond Koechlin in Paris.

Lucy Olcott, Un quadro attribuito al Salvanello, Rassegna d'Arte 1904, 9. O. weist auf die Unmöglichkeit hin, ein Bild, wie den hl. Georg in S. Cristoforo, einem Künstler des Ducento zu geben und erklärt Sano di Pietro für dessen wahren Urheber.

Attilio Rossi, Opere d'Arte a Tivoli, L'Arte VII. R. macht auf die Gestalt des hl. Bernhardin im Palazzo comunale zu Tivoli auf-

merksam und weist darauf hin, daß ein ähnliches Bild sich in der Pinakothek von Viterbo befindet, beide von der Hand des Sano di Pietro.

Lionel Cust and Langton Douglas, Pictures in the Royal Collections, Burlington Magazine 1904. V. publizieren eine kleine Madonna von Sano di Pietro in Buckingham Palace.

Lucy Olcott, Di alcune opere poco note di Matteo di Giovanni, Rassegna d'Arte 1904. 5. Dem Matteo 1435—1495 werden neu zugeschrieben: Madonnen in der Pieve S. Lorenzo zu Percena, in S. Sebastiano in Valle Pratta in Siena, in S. Eugenia, bei Conte Emilio Tolomei in Siena und in der Pieve von Corsano. Die chronologische Reihenfolge und das Verhältnis zu den anderen Werken werden untersucht; endlich erwähnt, daß sich ein schönes Madonnenbild und Predellen von dem Meister noch in Buonconvento, endlich ein schönes Bild in Grosseto befinden.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden, Burlington Magazine 1904, V. Publizierung einer ganz verdorbenen und kaum mehr beurteilbaren Anbetung der Könige in der Nationalgalerie von Stockholm, die in die Nähe des Matteo di Giovanni verwiesen wird.

Guido Cagnola, Un recente acquisto dell' Accademia delle belle arti di Siena, Rassegna d'Arte 1904, 2. Ein hl. Lorenzo in ganzer Figur von Vecchietta.

Pietro d'Achiardi, Per la formazione di una pinacoteca e per la conservazione di alcune opere d'arte in Volterra, L'Arte 1904. Publiziert eine bezeichnete Verkündigung mit Heiligen von 1466 von Benvenuto di Giovanni.

F. Mason Perkins, Di alcune miniature nella Mostra d'Arte antica in Siena, Rassegna d'Arte 1904. M. P. schreibt die Miniaturen zweier Codices, des Alberti Magni, De animalibus, und Fr. Alfonsi ord. S. Augustini, Super primum sententiarum commentum, der Bibliothek von Siena dem Francesco di Giorgio zu.

Hobart Cust, Arte antica Senese, Siena 1904. Notizen über Martino Spanzotti.

Gustavo Frizzoni, La pinacoteca Strossmayer nell' Accademia di Scienze ed Arti in Agram, L'Arte 1904. Die Halbfigur eines kreuztragenden Christus (sog. lombardische Schule) hält F. für eine Arbeit des Bernardino Fungai. *Wilhelm Suida.*

Alfred Peltzer, Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. — Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 61. — Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg I. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1905. 54 S. 3 Mk.

Friedrich II. von der Pfalz gehört in die Reihe der Gönner Dürers. Das vorliegende Heft setzt ihn in dieser Reihe um einige Plätze herauf. Mit scharfem Spürsinn werden allerlei Beziehungen zwischen dem Maler und dem Fürsten nachgewiesen. Manches bisher Unbeachtete tritt hervor; der Charakter und die wechselvollen Lebensgeschicke des Pfälzers werden in der Darstellung lebendig. Viermal wenigstens scheint Dürer den Fürsten gemalt oder gezeichnet zu haben.

Die schöne Silberstiftzeichnung von 1523 im British Museum (L. 293), der Entwurf zu einem Gedächtnistaler, stellt Friedrich dar. Das ist neu und richtig.

Weit mehr Mühe als an diesen, beim Wegrande gemachten, Fund wendet der Verfasser an seine Hauptthese: das von zwei Ausstellungen her bekannte Porträt eines jüngeren Mannes im Privatbesitze des Großherzogs von Hessen ist eines der Bildnisse, die Dürer von dem pfälzischen Fürsten ausführte, und zwar das im Heidelberger Inventare von 1685 erwähnte. Man findet die beste Abbildung dieser Porträttafel in der Bruckmannschen Publikation der Düsseldorfer Ausstellung von 1904.

Peltzer hat sich eifrig um die Ikonographie bemüht und eine lange Liste von Porträts des Fürsten zusammengestellt. Die — stets heikle — Vergleichung der Porträtzüge fällt zugunsten der Hypothese aus.

Das Bild in Darmstadt ist dürerisch in hohem Grade, erinnert stark an die Porträts, die Dürer um 1499 ausführte, am stärksten an das Porträt der Tucherin in Cassel. Ich habe Bedenken gegen die Qualität der Malerei geäußert (Repert. XXIV [1901] S. 325) und wage auch heute nicht, an ein Original von Dürers Hand zu glauben. Unter den frühen Bildnissen des Meisters fällt das Darmstädter Porträt als lahm und schwach auf. Um wieviel reicher belebt ist z. B. die Mundlinie in dem Casseler Kopfe! Wölfflin in seinem neuen Dürer-Buche beurteilt die Tafel nicht anders. Peltzer teilt diese Bedenklichkeiten nicht, wenn er auch an den rohen Faltenlinien des Ärmels Anstoß nimmt. Man sollte doch annehmen, daß der junge Dürer zu der ehrenvollen Aufgabe alle Kräfte gesammelt hätte.

Mit der Kritik der Qualität ist die Vermutung Peltzers nicht ganz zu erledigen. Wir könnten ja in dem Darmstädter Bild eine Kopie des Dürerschen Fürstenporträts besitzen.

Einige Einwendungen gegen die Hypothese möchte ich geltend machen. Friedrich II. ist 1482 geboren, war 1499 17 oder 18 Jahre alt — später als 1499 kann das Porträt dem Stil und dem Kostüm nach schwerlich entstanden sein —. Sieht der Dargestellte nicht etwas älter aus? Entspricht die ernste und schlichte Erscheinung, die einfache schmucklose Tracht, ohne Wappen, ohne Abzeichen der Würde, dem Wesen des lebensfrohen verschwenderischen Fürsten? Und endlich die Schrift auf der Rückseite der Tafel — Antt° Neypauer Handt — soll Albrecht Dürer sein, wie er Jung ist gewest. Damit wird Peltzer allzu rasch fertig. Gewiß ist die Mitteilung nicht richtig, aber solche Aufschriften sind fast nie ganz falsch, wie sie fast nie ganz richtig sind. Wie kam man auf Anton Neypauer? Wenn der Heidelberger Eintragung von 1685 ohne weiteres Glauben geschenkt wird, so darf diese »wohl aus dem 17. Jahrhundert« stammende Inschrift nicht so ganz beiseite gelassen werden. Man könnte vermuten, nicht Dürer von Neypauers Hand, sondern Neypauer von Dürers Hand sei dargestellt, oder könnte in Neypauer den Kopisten sehen, der nach Dürer das Bildnis geschaffen habe.

Daß die Burg im landschaftlichen Grunde das Heidelberger Schloß sei, ist eine mit der Haupthypothese stehende und fallende Vermutung. Wer da glaubt, daß der Pfälzer dargestellt ist, wird mit Interesse diese Baulichkeiten betrachten. An und für sich aber ist die Burg nicht zu identifizieren und keinesfalls von dieser Seite die Haupthypothese zu stützen. *Friedländer.*

Das Leben der niederländischen und deutschen Maler von Carel van Mander. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von **Hanns Floerke.** Band I. Mit 20 Abb. München u. Leipzig, bei Georg Müller 1906.

Es gab bis heute noch keine deutsche Übersetzung von van Manders Malerbuch. Für nicht holländisch Verstehende existierte nur die Hymanssche französische, und diese ist in nur wenigen Exemplaren gedruckt. Das Original van Manders kommt auch nicht gar zu häufig vor und ist für denjenigen, der nicht sehr gut das alte Holländisch versteht, ohne Kommentar kaum zu benutzen.

Eine deutsche Übersetzung des van Manderschen Textes muß daher einem jeden, welcher sich mit niederländischer Kunstgeschichte beschäftigt, mindestens angenehm sein und namentlich eine Übersetzung wie diese, welche im allgemeinen eine vortreffliche genannt werden kann.

Floerke, welcher schon in seinen »Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte« eine große Gewandtheit in der nieder-

ländischen Sprache gezeigt hatte, stellt den holländischen Text dem deutschen gegenüber, so daß man immer vergleichen kann und obendrein also auch das ursprüngliche Werk aufs neue abgedruckt vorfindet.

Der erste der drei Bände (welche erscheinen in der Serie »Kunstgeschichtliche Studien herausgegeben von Th. von Frimmel«) umfaßt die erste Hälfte der Biographien niederländischer Maler, abschließend mit Carl von Ypern. Der zweite Band wird den Schluß der Biographien geben, während der dritte die Kommentare und die Nachweise der bei van Mander nicht erwähnten Bilder enthalten wird. In den Text sind Malerbildnisse gefügt nach alten Stichen, namentlich der Sammlung des Dominicus Lampsonius und dem Theatrum Honoris des Hendrick Hondius entnommen.

Zahlreiche, meist auf Hymans sich stützende Anmerkungen, sind der Übersetzung beigefügt.

Letztere kann, wie oben gesagt, im allgemeinen für musterhaft gelten. Nur hier und da ist der Sinn van Manders nicht ganz genau wiedergegeben. So z. B. wären im Leben Albert van Ouwaters die Worte »uyt eenighe wisse omstandicheden ofte ramen« besser übersetzt mit »durch gewisse Umstände oder Berechnungen (bezw. Schätzungen)«. Auch müßte es nicht heißen »daß er (Ouwater) in die Zeit Jans van Eyck hineinreicht«, sondern »daß er bis an die Zeit J. v. E. reicht«. An mehreren Stellen, wo von einem Triptychon die Rede ist (u. a. S. 67), übersetzt der Autor »binnen Tafel« mit »Mitteltafel«, während doch auch die ganze Innenseite des Triptychons, also mitsamt den Innenseiten der Flügel, von van Mander gemeint sein kann. Den Beweis dafür bietet die Beschreibung des Jüngsten Gerichts von Lucas von Leyden (jetzt im Leydener Museum). Von diesem sagt van Mander (Floerke S. 120), daß der Petrus und Paulus auf den Türen (von außen) viel schöner gemalt seien als »het werk van binnen« (d. h. »das Werk von innen«). Floerke übersetzt »schöner gemalt sind als das Mittelbild«. Dieses ist unrichtig, da offenbar die ganze Innenseite gemeint ist. Diese ist nämlich viel blasser gemalt als die beiden Apostel auf der Außenseite des Altars.

Während hier der Vergleich mit dem noch existierenden Bilde dem Autor hätte helfen können, hat ihm andererseits seine Kenntnis der von van Mander erwähnten, heute noch nachweisbaren Bilder Ausdrücke in die Feder gegeben, welche wohl die Bilder, nicht aber van Manders Worte richtig darstellen. Z. B. in der Beschreibung eines der Altarwerke des Corn. Engebrechtsz, wo van Mander spricht von Serpent-bijtinge (Schlangenbeißerei), und nicht von »Aufrichtung der ehernen Schlange«. Van Mander hat hier das richtige Wort erfaßt, da die Hauptbegebenheit auf dem Bilde gerade das Gebissensein ist.

Daß man mit dem Hinzufügen kleiner Wörter nicht zu vorsichtig sein kann, beweist die Stelle in Moros Biographie (Fl. S. 242—243), wo van Mander wörtlich spricht von einem »auferstehenden Christus mit zwei Engeln, auch zwei Aposteln, Petrus und Paulus«. Diese Stelle schreibt van Mander aus Vasari (XIII 152) ab. Floerke übersetzt: »einen auferstehenden Christus mit zwei Engeln, ferner auch zwei Apostel, Petrus und Paulus«. Nach den Worten »ferner auch« würde ausgeschlossen sein, daß von van Mander bezw. Vasari ein und nicht zwei Bilder gemeint sind, welche Möglichkeit der holländische Text immerhin übrig läßt. Sehr wahrscheinlich scheint es mir, daß wirklich nur ein Bild gemeint ist, nämlich das Original einer jetzt im Besitze des Herrn Droogleever in Utrecht befindlichen alten Kopie, auf welcher außer dem auferstehenden Christus und den Engeln auch die beiden Apostel abgebildet sind.[1])

So sind noch andere Kleinigkeiten da, welche verbessert werden könnten. Der Geburtsort des Jacob Cornelisz van Oostsanen z. B. ist nicht, wie in Anmerkung 84 gesagt wird, Oost-Zaandam (Teil der Stadt Zaandam), sondern Oostsanen, ein Dorf in Nordholland.

Jedoch keine Arbeit kann fehlerlos sein, und die hier gemachten Bemerkungen wollen nur beweisen, wie ungemein schwer die Aufgabe war, welche Herr Dr. Floerke sich zu lösen gestellt hat. Das alte Holländisch von van Mander ist auch für uns Holländer oft schwer zu verstehen, und da ist es an einigen Stellen erfreulich, zu sehen, wie glücklich der Übersetzer den Sinn zu fassen wußte, z. B. auf der sogar von Hymans falsch verstandenen hochwichtigen Stelle über Engebrechtsz Malweise (Fl. S. 102—103).

Wenn es Floerke gelingen wird, den folgenden Band in gleich glücklicher Weise zum Abschluß zu bringen, kann er seines Erfolges und der Dankbarkeit der deutschen Kollegen, welche das Holländische nicht genügend verstehen, versichert sein.

Haag, 27. Januar 1906. *W. Martin.*

---

[1]) Erwähnt in dem vorzüglichen Buche »De Bronnen van Carel van Mander«, von H. E. Greve, 1903, welches vom Autor leider nicht benutzt zu sein scheint.

Ausstellungen.

Ausstellung von Porzellanen der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur zu Stuttgart, 1905. Zu den drei bedeutenden Porzellanausstellungen, die das Jahr 1904 gebracht hat, hat sich im vergangenen nur eine einzige gesellt, die die Leistungen einer süddeutschen Fabrik vorführt, die zwar niemals zu den führenden, ja wohl auch niemals zu den allerersten gehört hat, dennoch eine Fülle von originellen und reizvollen Erzeugnissen zuwege gebracht hat, die das so ungemein reiche, in seinem ganzen Umfange erst jetzt einigermaßen überschaute Gebiet der deutschen Porzellankunst des 18. Jahrhunderts aufs glücklichste beleben hilft: die der Porzellanmanufaktur zu Ludwigsburg, die, durch den sattsam bekannten Herzog Karl von Württemberg im Jahre 1758 ins Leben gerufen, unter mannigfachem Schwanken bis zum Jahre 1824 bestanden hat. Diese im Kgl. Residenzschloß zu Stuttgart veranstaltete Ausstellung ist zugleich ein schönes Zeugnis des wachsenden Interesses Deutschlands für die lokale Kunst, sie ist auch ein schönes Vorbild, das das regierende Haupt dieses Landes, der König selber in dieser Beziehung gegeben hat, indem er für diese Ausstellung nicht nur seine eigenen Kunstschätze, vielmehr auch sein Schloß und namhafte Geldmittel zur Verfügung gestellt hat, ein Fall, der in Deutschland auf diesem Gebiet nicht allzu häufig sich ereignet.

Die Ausstellung war reich beschickt; fast tausend Nummern zählte der Katalog auf. Die Aussteller gehörten fast sämtlich Württemberg an, zunächst der Hof selber, der naturgemäß das Beste ausgestellt hat, daneben eine ganze Reihe von Privatleuten, die zeigen, daß doch so manches Erzeugnis dieser Fabrik sich erfreulicher Weise im Lande selber erhalten hat. Museen waren fast gar nicht herangezogen, auch die Stuttgarter Sammlung, die in der Murschelschen Sammlung einen so herrlichen Bestand alter Ludwigsburger Porzellane schon immer besessen hat, nur in wenigen Hauptstücken. Trotzdem war das Material reich genug, um ein abschließendes Urteil über die Leistungen dieser Fabrik zu gewähren. Weniger günstig erwies sich die Aufstellung und Anordnung. Prunkzimmer eines Schlosses sind für gewöhnlich keine Museumsräume. Es fehlte das Licht, das die Farbenkunst des Porzellans mehr verlangt als

die meisten andern Gebiete des Kunstgewerbes. So manches schöne Stück, ja oft die schönsten, kommen nicht halb zur Geltung. Und dann war es gewiß für solche Veranstaltung kein günstiges Ausstellungsprinzip, nach Ausstellern auszustellen. Dies Prinzip mochte für die Porzellanausstellung in Berlin im Jahre 1904 seine volle Berechtigung haben. Dort war sichtlich das Hauptziel gewesen, zunächst einmal die Höhepunkte der gesamten Porzellankunst Europas im 18. Jahrhundert voranzuführen, so weit dies mit dem vorhandenen Material möglich war. Hier aber, wo es sich um die Erzeugnisse einer einzigen Manufaktur handelte, verlangte man nach Darstellung der Entwicklung, zumal eine solche nur durch das reiche, auf einem Fleck versammelte Material einer solchen Leihausstellung mit wirklich annähernder Sicherheit festzustellen möglich ist. Anch wären dann allzu häufige Wiederholungen erspart geblieben. Trotz alledem darf man froh sein, daß nun auch dies Gebiet der deutschen Porzellankunst geklärt ist und daß man auf ihm eine größere Sicherheit des Urteils erlangt hat.

Das Resultat, das diese Ausstellung hinsichtlich der künstlerischen Einschätzung der Ludwigsburger Porzellane gebracht hat, ist zum Teil ein günstiges, zum Teil ein ungünstiges. Der Herzog Karl liebte die Porzellanfiguren. Darum ist das künstlerische Niveau dieser recht hoch. Die Gefäßbildnerei dagegen enttäuscht sehr. Größere Vasen dürften zunächst nur für den Hof angefertigt sein. Sie entbehren nicht ganz eines gewissen Reizes der Originalität. Im übrigen jedoch gibt es fast ausschließlich Gebrauchsgeschirr mit nur wenigen originellen und reicheren Mustern. Aber die Malerei, die Farben! das ist der wunde Punkt fast aller süddeutschen Fabriken trotz des glänzenden Beispiels, das Meißen gab. Wirklich feine Malerei hat Ludwigsburg eigentlich nur in Landschaften ausgeführt. Die Farben aber erscheinen fast immer plump und schwer, auch oft ohne rechten Glanz. Sie wurden selbst von denen mehrerer Thüringer Fabriken übertroffen. Dies Verhältnis ändert sich auch nicht einmal zur Empirezeit. Das Wiener Vorbild wird hier ziemlich geistlos und roh nachgeahmt.

Unter den Figuren jedoch ist wirklich Reizvolles, Originelles geschaffen, das seinen dauernden Platz unter den besten Porzellanschöpfungen des 18. Jahrhunderts behalten wird. Zunächst freilich scheint der Anfang mit etwas plumpen Figuren gemacht zu sein, zu denen vor allem die originellen Chinesengruppen aus dem Besitz des Königs und wohl noch einige mythologische Szenen gehören. Es ist noch der Geist des Barocks, der aus ihnen weht. Dann kommt jenes Genre auf, das wohl als das reizvollste Ludwigsburgs zu betrachten ist, jene kleinen, schlanken, zierlich sich windenden Liebespaare, Tänzer, Bauern und

Bäuerinnen, die so recht die Signatur des Rokokko tragen, so recht im Stile des Porzellans gedacht sind. Sie sind entschieden der beste Zuwachs, den Ludwigsburg der Porzellankunst des 18. Jahrhunderts hat zukommen lassen. Dann folgt wieder ein schwereres Genre: die durch das Vorbild der Antike schon wieder veredelten, in der Hauptsache mythologischen oder allegorischen Figuren des Hofbildhauers Beyer, als reine Kunstwerke unter den Ludwigsburger Porzellanfiguren entschieden an erster Stelle zu nennen, doch aber dem Porzellan als solchem ferner liegend, als jene oben genannten Schöpfungen, ja sogar zum Teil, wie die bekannten reizenden musizierenden Herren und Damen, für die Ausführung in diesem Stoff gar nicht einmal besonders geeignet. Als eine ganz besondere Spezialität müssen daneben die Miniaturfiguren und -gruppen erwähnt werden.

Interessant war auf dieser Ausstellung, daß auch eine ganze Reihe von Erzeugnissen der 1763 zu Ludwigsburg gegründeten Fayencefabrik ausgestellt waren, wenn auch hier wieder ihre Zusammenstellung an einer Stelle besonders lehrreich gewesen wäre. Einige dieser Fayencen, so namentlich die von der Königin von Holland geliehenen, offenbarten sich als ganz vorzüglich hinsichtlich der Malerei. Nicht minder interessant erwies sich auch die Ausstellung der Porzellanentwürfe, die sich für das Ludwigsburger Porzellan in so großer Zahl erhalten haben. Von ganz besonderem Wert aber für Sammler wie Museumsbeamte war die kleine Gruppe von Fälschungen, die zum Teil die Ludwigsburger Figuren direkt imitierten, zum Teil sich ihrer Marken an Schöpfungen bedienen, die mit dem Ludwigsburger Porzellan gar nichts zu tun haben. Diese Gruppe wird hoffentlich auf diesem Gebiete recht klärend gewirkt haben und manchen Sammler künftig vor großem Schaden bewahren.

Ernst Zimmermann.

Zur Begründung einer **Graphischen Gesellschaft**, die den Zweck verfolgen soll, ihren Mitgliedern möglichst treue Nachbildungen von seltenen und vorzüglichen Werken des alten Bilddruckes zu liefern, haben Prof. Dr. Lehrs, Direktor Dr. Friedländer und Dr. Kristeller die Einladung ergehen lassen. Es sollen Holzschnitte und Kupferstiche, kleinere Bücher mit ihrem Texte, besonders Blockbücher und älteste illustrierte Drucke, Einzelblätter in Folgen von historischer oder künstlerischer Zusammengehörigkeit, Werke einzelner Meister in möglichster Vollständigkeit reproduziert und durch einen kurzen Text erläutert werden. Der Jahresbeitrag beträgt 30 Mark. Die Beitrittserklärung und der Jahresbeitrag für das Jahr 1906 sind bis zum 15. April 1906 an die Verlagsbuchhandlung von Bruno Cassirer, Berlin W., Derfflingerstr. 16, einzusenden. Der Prospekt der beabsichtigten Gesellschaft liegt diesem Hefte bei.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Der Pommersche Kunstschrank. Herausgegeben von Julius Lessing und Adolf Brüning. Mit 54 Tafeln. Veröffentlichung der Orlopstiftung. Berlin. Ernst Wasmuth.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Herausgegeben von der Baudeputation. Bd. II: Petrikirche. Marienkirche. Heil.-Geist-Hospital. Bearbeitet von Dr. F. Hirsch, G. Schaumann, Dr. E. Bruns. Lübeck. Bernhard Nöhring.

Frimmel, Theodor von. Beethovens äußere Erscheinung. Mit einer Heliogravüre und zahlreichen Abb. im Text. München und Leipzig. Georg Müller. M. 5.

Geisberg, Max. Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abb. in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Grabowsky, Adolf. Der Kampf um Böcklin. Berlin. Siegfried Cronbach. M. 2.50.

Gramm, Josef. Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abb. im Text. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Groner, Anton. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Mit 2 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.50.

Hamann, R. Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Berlin. Bruno Cassirer.

Heidrich, Ernst. Geschichte des Dürerschen Marienbildes. Mit 26 Abbildungen. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 11.

Hofstede de Groot, Dr. C. Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Neu herausgegeben und kommentiert. Haag. Martinus Nijhoff.

Jolles, A. Zur Deutung des Begriffes Naturwahrheit in der Bildenden Kunst. Mit 13 Abbildungen. Freiburg i. B. C. Troemer.

Italienische Forschungen. Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz. Erster Band. Berlin. Bruno Cassirer.

Mander, Carel van. Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Textabdruck nach der Ausgabe von 1617. Übersetzung und Anmerkungen von Hanns Floerke. Band I. Mit 20 Bildertafeln. München und Leipzig. Georg Müller.

Meier-Graefe, Julius. Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands. Leipzig. Insel-Verlag. M. 6.

Pollock, Sir Montagu. Licht und Wasser. Eine Studie über Spiegelungen und Farben in Flüssen, Landseen und dem Meere. Straßburg. J. H. Ed. Heitz.

Raspe, Theodor. Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und einer Textabbildung. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Schulze-Kolbitz, Otto. Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.

Sepp, Hermann. Bibliographie der Bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Tschudi, Hugo von. Aus Menzels jungen Jahren. Bemerkungen zu seinen frühen Arbeiten und Briefe von ihm an einen Jugendfreund. Mit einem Brieffaksimile, 3 Tafeln in Farbenlichtdruck, 9 Tafeln in Lichtdruck und 43 Textabbildungen. Berlin. G. Grote.

Weisbach, Werner. Der junge Dürer. Drei Studien. Mit 31 Abb. in Netz- und Strichätzung und einer Lichtdrucktafel. Leipzig. Karl W. Hiersemann.

Fresken von Castagno und seiner Schule in Florenz.

Von **Emil Jacobsen.**

Es gibt in einer Kirche zu Florenz ein verkanntes Werk Castagnos auf das ich die Aufmerksamkeit hinlenken möchte. Schon Vasari hat erwähnt, daß er in San Miniato al Monte gemalt hat. Aber Crowe und Cavalcaselle erklären in ihrer Geschichte der Malerei in Italien lakonisch, die dortigen Fresken seien untergegangen. Das ist doch nicht ganz der Fall. Gleich im Anfang des obern Teils der Kirche, wenn man die Treppe links hinaufsteigt, begegnet uns in einem wie mit farbigem Marmor inkrustierten gemalten Renaissancebogen die Gestalt des stehenden hl. Hieronymus. Mit einer sehr sprechenden Bewegung des von schneeweißem Bart und Haar umrahmten Hauptes blickt er nach oben, wohl, wie man hinzudenken muß, auf die Gestalt des Gekreuzigten, in der Rechten einen blutbefleckten Stein, in der Linken ein Buch haltend, hinter ihm der sich um ihn herumschmiegende, auf ihn schauende Löwe mit offenem Rachen. Die Gestalt macht starken Eindruck und kann wohl von der Hand Castagnos selbst stammen. Das helle, weiche, milchige Kolorit, an Domenico Veneziano und dessen Schüler Piero della Francesca mahnend, zeigt, daß, wenn auch Vasari hinzufügt, daß er in seiner Jugend in San Miniato gemalt habe, dieses Werk doch kaum ein Jugendwerk sein kann. Koloristisch stimmt das Bild am besten mit der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung in S. Apollonia überein. Dazu kommt, daß der Löwe noch einmal in dem neu gefundenen Dreieinigkeitsfresko in der SS. Annunziata vorkommt, welches seiner Spätzeit anzurechnen ist. Dieser zweimal gemalte Löwe gehört, meiner Ansicht nach, zu den großartigsten Tierdarstellungen der Renaissance.[1]) Auch die sehr anatomische Bildung von Hals und Brust mit deutlichen Angaben von Sehnen und Rippen stimmt mit dem Hieronymus in der SS. Annunziata überein. Die dicken, negerartig schwellenden Lippen begegnen uns wieder in dem gleich zu erwähnenden Medaillon

[1]) Dieser Löwe mit offenem Rachen und stark geschwungenem Schwanz begegnet uns noch einmal in Lionardos Hieronymusbild in der Vatikanischen Galerie; da hat ihn aber der Künstler vor den Heiligen gestellt.

mit König David im Vorhof derselben Kirche. Die Erhaltung dieses Werkes läßt viel zu wünschen übrig.

Ungefähr ein Jahr nach jener Sitzung des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz im Frühjahr 1902, in welcher ich, meines Wissens zum ersten Male, auf dieses Fresko als ein Werk Castagnos aufmerksam gemacht habe, fand ich es in den Publikationen der Kunsthistorischen Gesellschaft (im Jahre 1903 mit der Jahreszahl 1902 erschienen) als Werk Castagnos reproduziert. Ob meine Mitteilung den Anstoß hierzu gegeben hat, weiß ich nicht, jedenfalls muß diese Bestätigung meiner Anschauung mir willkommen sein.

Im Vorhof zur SS. Annunziata befindet sich eine Serie von Freskogemälden, die, meiner Ansicht nach, auf die Schule Andrea del Castagnos zurückgehen. Es sind die sechs Medaillons mit lebensgroßen Halbfiguren von alttestamentlichen Gestalten, welche in den Zwickeln der Bogen angebracht sind. Diese merkwürdigen Darstellungen sind in der Literatur so gut wie nicht erwähnt, jedenfalls ist ihr Verhältnis zu Castagno nicht erkannt. Sie stellen vor: Noah, durch die Arche, Jesaias, durch die Säge gekennzeichnet, David, die Harfe spielend, einen in Harnisch gekleideten Ritter, mit der Rechten auf die Sonne deutend, in der Linken ein Schwert, ich vermute Josua, wie er bei Gibeon im Kampfe gegen fünf Amoriterkönige der Sonne stillzustehen gebot (Josua 10, 12), Daniel von Löwen umgeben, Jonas mit dem Walfisch. Daß diese kleinen Freskogemälde castagneske Schöpfungen sind, das bezeugen die Gesichtstypen, der Faltenwurf, das Kolorit mit dem für Castagno charakteristischen Kirschrot und überwiegend braunen und mauveartigen Tinten, die Hände, die Ohren, doch vornehmlich der in diesen Gemälden sich offenbarende, für den Meister so bezeichnende brutal-mächtige, kraftvoll-rohe Stil. Diesen Stileigentümlichkeiten gegenüber kann ich nur wenig Gewicht auf eine Notiz[2]) legen, wonach diese Gemälde dem Andrea Feltrini, dessen Wirksamkeit 50 Jahre später zu datieren ist, zuzuschreiben wären. Sie sind auch nicht in Vasaris sehr ausführlicher Vita des Andrea di Cosimo erwähnt. Ich bemerke noch, daß wir im Gesichtstypus Davids mit der geschwungenen dicken Nase denselben Typus erblicken, wie im Gesicht Christi im Dreieinigkeitsfresko. In dem Friese, der sich zwischen David und Josua hinzieht, liest man die folgende Inschrift:

PETRUS. COSMI. F. DE. MEDICIS HOC ATRIUM. ORNAVIT.

Diese Ausschmückung fand, wie ich vermute, kurz nach 1464 statt. Es ist jedoch sehr möglich, daß die Medaillons, die zur Aus-

---

[2]) Tonini, „Il Santuario della SS. Annunziata" 1876.

schmückung geradezu aufforderten, schon viel früher angebracht worden sind und daß die Inschrift sich nur auf die Ausmalung der Wände bezieht. Daß unsere Gemälde auf Castagnos Schule zurückzuführen sind würde auch a priori eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich haben. Castagno war dort, wie Prof. Brockhaus nachgewiesen hat, der bevorzugte Maler. Er hat in der SS. Annunziata wenigstens in drei Kapellen gemalt, vielleicht in mehreren. In dem Memorial Albertinis werden drei Kapellen angegeben, und es wird hinzugefügt, daß er auch in »altri lochi« der Kirche gemalt habe. 3)

3) Es gibt wenige Künstler der Frührenaissance, deren Einfluß so dauernd gewesen ist, wie der Castagnos. Er wirkt nicht nur auf die nächste Generation, sondern erstreckt sich bis Ende des Jahrhunderts, ja noch darüber hinaus. Die Auferstehung von Piero della Francesca in Borgo San Sepolcro scheint von seinem Fresko in S. Apollonia, inspiriert. Der Apostel, welcher den Kopf auf die Hand stützt, in Domenico Ghirlandajos Abendmahl im Refektorium von Ognissanti hat sein Vorbild in einem Apostel in Castagnos Cenacolo. Einen Ricordo nach ihm bei Lionardo habe ich schon erwähnt. Der Einfluß, welchen Castagnos Tolentino-Denkmal auf Verrocchios Colleoni-Monument ausgeübt, hat Mackowsky feinsinnig nachgewiesen. Ferner zeigt sich sein Einfluß in Werken von Bastiano Mainardi, Francesco Botticini, Jacopo del Sellajo. Auch bei Perugino begegnen uns in seiner Krönung Mariens in der Florentiner Akademie, in seinem Triptychon in der National Gallery, im Cambio zu Perugia und noch anderswo, Gestalten, die fast auf gespreizten Beinen dastehen, welche offenbar ihr Vorbild in einer bekannten Figur in der Serie von Porträtstudien von Castagno (Pippo Spano), in S. Apollonia haben. Auch in der „Verleumdung des Apelles" von Botticelli befindet sich eine solche Figur in einer der Nischen der Architektur.

Neue Werke von Antoniazzo Romano.

Von **Emil Jacobsen.**

Antonio Aquilio, Antoniazzo Romano genannt, hat im letzten Drittel des 15. und im ersten Dezennium des 16. Jahrhunderts eine große Wirksamkeit in Rom entfaltet. Ohne eigentliche Selbständigkeit verdient er doch einen Platz in der Kunstgeschichte, nicht allein, weil er der einzige namhafte Maler Roms in dieser Epoche ist, sondern auch wegen der sehr persönlichen Weise, in welcher florentinische und umbrische Kunsttendenzen in seinen Werken wechselweise zum Ausdruck kommen.

Melozzo wird sicherlich mit Recht sein Lehrer genannt. Wir wissen urkundlich, daß er auch gemeinschaftlich mit Ghirlandajo und Perugino gearbeitet hat. Auch zeigen einige seiner Werke, daß er mit Filippino, dessen Caraffa-Fresken er (nach Vasari) zu beurteilen berufen wurde, in Berührung gekommen ist.

Hat Rom denn auf ihn keine Wirkung ausgeübt?

Ich glaube, ja!

Der herbe Ernst seiner Gestalten, das Hoheitsvolle und Stille, welches über vielen seiner Gemälde ruht, ist gewiß römischen Einflüssen zu verdanken. Es ist kein Zweifel, daß die Betrachtung der alten ehrwürdigen Mosaikdarstellungen in den Absiden vieler Kirchen Roms einen nachhaltigen Eindruck auf den Geist des jungen Antoniazzo ausgeübt hat.

Ad. Gottschewski hat in seiner tüchtigen kleinen Schrift »Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Katharina von Siena in S. Maria sopra Minerva zu Rom« (Straßburg, I. H. Ed. Heitz 1904) einen, von ihm selbst nicht unwesentlich bereicherten Katalog der Werke Antoniazzos gegeben.[1])

In den Kirchen und Museen Roms bin ich noch auf eine Reihe von Gemälden aufmerksam geworden, die, wenn auch anderen Künstlern zugeschrieben, mir doch als echte Erzeugnisse Antoniazzos vorkommen.

---

[1]) Arbeiten aus der Schule Antoniazzos glaubt Attilio Rossi noch im Freskenschmuck der kleinen Kirche San Giovanni Evangelista in Tivoli zu erkennen. Siehe seinen Artikel »Opere d'Arte a Tivoli«, L'Arte 1904. — F. Hermanin weist in San Francesco bei Subiaco ein bezeichnetes Triptychon nach, datiert 1467. Ein noch früheres Altarwerk (von Gottschewski erwähnt) befindet sich in der Bibliothek zu Rieti, früher in der Kirche Sant'Antonio al Monte, bezeichnet und datiert 1464. Diese beiden Werke dürften das Früheste sein, was wir von Antoniazzo besitzen. Siehe Bulletino della Società Filologica Romana 1902, S. 57.

Das erste Bild, auf das ich aufmerksam mache, befindet sich in der Galleria Nazionale (Palazzo Corsini). Es ist ein sehr bemerkenswertes großes Gemälde, das Martyrium des hl. Sebastian zwischen zwei knieenden Stiftern darstellend. Prof. Adolfo Venturi, dem früheren Direktor der Galerie, kommt das Verdienst zu, das interessante Gemälde in Neapel entdeckt und für die Sammlung erworben zu haben.[2] Der ausgezeichnete Forscher erkennt in dem Bilde mit richtigem Blick den Stil Melozzo da Forlìs, unter dessen Namen das Bild in der Galerie aufgestellt ist.

Meiner Ansicht nach gehört dies von dem großen Meister abhängige Bild doch nicht Melozzo selbst, sondern seinem, erst in allerjüngster Zeit zu seinem Recht gekommenen Schüler Antoniazzo Romano, der hier seinem Meister, namentlich in den vorzüglichen Profilbildnissen, ganz nahe kommt. Man vergleiche diesen hl. Sebastian mit demselben Heiligen im Fresko[3] der Kirche San Vito e Modesto in Rom.[4] Man vergleiche auch die sehr charakteristischen nackten Füße, besonders die Zehen, mit denen der Heiligen in der großen thronenden Madonna aus dem Jahre 1488 in derselben Galerie.

Ein zweites ansehnliches Gemälde im Palazzo Corsini ist der Schule Filippinos, nicht mit Unrecht, zugeschrieben. Es gibt aber Gründe, die dafür sprechen, daß Antoniazzo, oder, wenn man nicht annehmen will, daß der bejahrte Meister den viel jüngeren Filippino nachgeahmt hat, ein von Filippino beeinflußter Schüler, das Bild gemalt hat. Es befindet sich nicht in den Sälen der Galerie, sondern hängt in der oberen Etage im Saal der Handzeichnungen und Kupferstiche, wo viele Gemälde aus verschiedenen Schulen, die in der Galerie keinen Platz gefunden haben, angebracht worden sind. Das ziemlich große Andachtsbild stellt die thronende Madonna zwischen den Aposteln Petrus und Paulus dar. Auf Antoniazzo deuten die Typen der Jungfrau und des Kindes (mit Kreuznimbus wie fast immer bei dem Meister),[5] die beiden Apostel mit ihrem Ausdruck von mürrischem Ernst, die Form der Ohren und Hände (man bemerke die Weise in der Petrus das Buch hält), das fast immer bei Antoniazzo vorkommende Palmettenmuster,[6] das tiefgestimmte Kolorit.

Das dritte Werk, das für Antoniazzo in Betracht kommt, ist das bekannte Fresko in der kapitolinischen Galerie: die thronende Madonna betet das auf ihrem Schoß liegende schlafende Kind an. Zu jeder Seite

---

[2] Der Kaufpreis war 5000 Lire.

[3] Fast eine Wiederholung. Selbst die Art, wie die Pfeile im Fleisch stecken und das Blut herunterläuft, ist dieselbe.

[4] Aus dem Jahre 1483.

[5] Man vergleiche sie mit der Gruppe im ebenerwähnten Fresko von S. Vito e Modesto. Abbildung in L'Arte 1902, p. 334.

[6] Hier an den Seitenleisten der Rücklehne des Thrones.

sieht man auf Gewölk in halber Höhe[7]) des Bildes zwei kleine, anbetende Mädchenengel. Die Rücklehne des Thrones ist von einem Stoff mit Palmettenmuster bedeckt. Palmettenmuster zeigt auch der Parapetto hinter dem Thron. Das Bild wird dem halb-mythischen Andrea di Luigi, genannt Ingegno, zuerkannt, eine Zuschreibung, die auf Passavant zurückgeht. Daß das Bild einem umbrischen Maler zugeschrieben wurde, ist sehr erklärlich. Es ist unter umbrischem Einfluß gemalt, und der Vergleich mit anderen Werken dieser Manier, namentlich mit der Madonna in der Lunette im Freskowerk von S. Vito e Modesto, mit dem Madonnenbild in den Uffizien, mit der Verkündigung in der Minervakirche, läßt unschwer erkennen, daß wir hier ein Werk Antoniazzos, und zwar eines seiner bedeutendsten dieser Art, vor uns haben. Man bemerke bei diesen Madonnen: die hoch aufgezogenen Augenbrauen, die geschwungenen Nasenflügel, den kleinen Mund.[8])

Ein viertes unbekanntes, nicht weniger bedeutendes Werk Antoniazzos befindet sich im Pantheon in der Kapelle rechts vom Hochaltar. Es stellt die thronende Madonna zwischen Johannes dem Täufer und St. Franziskus dar. Das (verhüllte) Bild wird in der Kirche Perugino genannt. Es ist von den Forschern, soviel ich weiß, gar nicht beachtet worden. Meiner Ansicht nach ist es ein sicheres und sehr charakteristisches Werk des Antoniazzo. Man beachte unter vielen anderen Kennzeichen die für den Meister charakteristische niedrige Stirn bei den beiden lebensvollen Heiligen.[9])

Ein fünftes unerkanntes Werk Antoniazzos ist das schöne Madonnenbild, das neuerdings in die Galerie des Vatikans gekommen ist, wo es Melozzi da Forlì zugeschrieben wird. Es war früher im Quirinal und nachher in der Anticamera des Vatikans. Wir haben hier wieder den umbrischen Antoniazzo vor uns, das Herbe, das sich namentlich in den unter florentinischem Einfluß gemalten Bildern offenbart, kommt hier nicht zum Vorschein. Im Antlitz Mariens haben die sonst strengen Formen Antoniazzos einen lieblichen Ausdruck bekommen. Auch das Kolorit ist, verglichen mit dem ebenfalls vor Kurzem in die Galerie gekommenen großen Gemälde: Madonna zwischen Petrus und Paulus und den Zwölf der Rota (ein anerkanntes Werk unseres Meisters) sanft und weich ge-

---

7) Nicht selten begegnen wir in Werken Antoniazzos diesen kleinen Engeln in halber Höhe des Bildes.

8) In einem Saal der kapitolinischen Galerie befinden sich, hoch aufgestellt, einige Freskofragmente von Heiligen, sehr schlecht erhalten, doch, wie mir scheint, mit deutlichen Anklängen an den Stil Antoniazzos.

9) Im Pantheon ist vor Kurzem ein Fresko von dem Meister aufgedeckt worden (erste Kapelle rechts vom Eingang), die Verkündigung darstellend: der Engel im Knien begriffen, die Jungfrau kniet mit kreuzgelegten Armen. Fast eine Wiederholung des Freskos in der Camera der hl. Katharina in der Minervakirche (die Aufdeckung des Freskos wurde von C. v. Fabriczy in einem der letzten Hefte dieser Zeitschrift erwähnt).

worden. Daß Antoniazzo nicht allein mit Melozzo, Ghirlandajo und Filippino, sondern auch mit Perugino in Beziehung gekommen ist, bezeugt eine Urkunde im römischen Staatsarchiv, datiert von 24. November 1484 und veröffentlicht im Archivio storico dell' Arte II, S. 478. Darnach arbeitete er zusammen mit Perugino an der Ausschmückung der Sistina. Bei unserer Madonna ist auch die Handform, namentlich der linken Hand und ihre Fingerstellung charakteristisch für Antoniazzo. Das Palmettenmuster des Goldgrundes (ein archaisierendes Element ist der in seinen Bildern häufig vorkommende Goldgrund) kommt ganz ähnlich vor in dem eben erwähnten Bilde: die Madonna zwischen Petrus und Paulus und den Zwölf der Rota, im Madonnenfresko der kapitolinischen Galerie und in der thronenden Madonna der GalleriaNazionale aus dem Jahre 1488.[10])

Schließlich möchte ich noch die interessante Gemäldeserie am Ciborium in San Giovanni in Laterano erwähnen. Ad. Gottschewski hat mit Recht das besterhaltene dieser Gemälde, die Kreuzigung, zwischen Heiligenpaaren in Rundbogen, dem Antoniazzo vindiziert. Ich glaube jedoch, daß die Ausmalung des ganzen Ciboriums auf die Werkstatt dieses Meisters zurückzuführen ist. An der rechten Seite ist die thronende Madonna dargestellt. Man sieht hier wie im Fresko der kapitolinischen Galerie in der halben Höhe des Bildes zwei kleine anbetende Mädchenengel. Das pausbackige Christuskind zeigt den Typus Antoniazzos. Der kniende Stifter erinnert an den Stifter links im Sebastiansbild. Die beiden Heiligenpaare sind auch charakteristisch für den Meister. Die Rückseite, auf Goldgrund gemalt, zeigt die Krönung Mariens, die Verkündigung und ein Heiligenpaar: Antonius Abt und Katharina. An der linken Seitenwand sieht man Christus von Schafen umgeben und zwei Heiligenpaare.

Diese Darstellungen sind schlecht erhalten und durch Übermalung alteriert, in den letzteren scheinen ausschließlich schwache Schülerhände beteiligt zu sein.[11])

Mit obenstehenden Notizen glaube ich nicht alles erschöpft zu haben, was an unerkannten Werken Antoniazzos in Rom und dessen Umgegend noch nachzuweisen wäre. Hier dürften noch mehrere interessante Werke sich vorfinden, und ich werde auf diesen Gegenstand vielleicht einmal später zurückkommen.

---

[10]) Da ich mich jetzt in der vatikanischen Galerie befinde, sei es mir erlaubt, ein anderes, sehr verschieden beurteiltes Gemälde zu erwähnen. Es ist der große Tondo Maria mit dem Kinde zwischen St. Augustin und Johannes dem Täufer. Das Bild trägt die falsche Bezeichnung: Cesare da Sesto 1531 (Cesare ist schon 1524 gestorben). Das Bild gehört nicht Cesare, sondern ist, meiner Ansicht nach, von Albertino Piazza. Man vergleiche es mit dem Altarwerk in der Galerie Crespi in Mailand, sowie mit dem Bild in der Kirche dell' Incoronata in Lodi.

[11]) Ich bemerke hier, daß Antoniazzo einen Sohn hatte: Marc' Antonio Aquilio, der auch Maler war und von dem ein Altarwerk in der Bibliothek zu Rieti sich befindet, datiert 1511.

Studien zur Trecentomalerei.

Von **Wilhelm Suida.**

III. Nachtrag zu Bernardo Daddi.

Bernardo Daddi gehört jetzt zu den deutlichsten Erscheinungen im florentinischen Trecento. Vor kurzem hat noch O. Sirèn eine Anzahl bisher unbesprochener Werke in Florenz (Depot der Uffizien, Krönung Mariae), Meiningen (Madonnenaltärchen) und Richmond (Samml. Cook, Krönung Mariae) von diesem Meister zusammengestellt und chronologisch gewiß richtig dem Gesamtwerk eingefügt.[1]) Als bescheidenen Nachtrag möchte ich heute noch zwei Werke Bernardos namhaft machen, die der Frühzeit angehören. Das eine von ihnen, die kleine Krönung Mariae (Nr. 102) in der Galerie von Turin ist schon von Thode[2]) ganz richtig als Werk Bernardos erkannt worden, wurde aber merkwürdigerweise in der späteren Literatur übergangen. Ich kann nach erneuter Prüfung des Originals die alte Zuschreibung nur vollauf bestätigen. Auf der kleinen spitzgiebelig abgeschlossenen Tafel sieht man von einem Medaillon mit der Halbfigur Gottvaters überragt Christus (in lilarosa und lichtblauem Kleide) neben der in Profil ihm zugewandten Maria (in lichtrosa Mantel) sitzen. Beiderseits sind fünf Reihen von Heiligenpaaren in Halbfiguren und Scharen von Cherubim zu sehen. Das miniaturhaft fein ausgeführte Bildchen ist primitiver als die Berliner Krönung und gehört, wie ich glaube, in den Anfang der 20er Jahre. Denn an die frühesten Arbeiten in Pisa und im Vatikan (vgl. meine Studien zur Trecentomalerei I) erinnert der ziemlich primitive Gewandstil.

Etwas später, um 1330, mag das schöne Madonnenbild entstanden sein, das sich im Besitze des Grafen Karl Lanckoroński in Wien befindet. Maria (in rosafarbigem, reich mit Blumen gestickten Gewande und schwärzlich-blauem Mantel, halbe Lebensgröße) sitzt en face auf

---

[1]) L'Arte 1905. Das Bild in Meiningen, das ich nur aus Photographie kenne, scheint mir und jetzt auch Sirén nicht von Bernardo, sondern von dem Meister des Bigallotriptychons (s. u.) zu sein.

[2]) Rep. f. Kunstwissensch. XI. 1888. S. 15. Die Maße des Bildes sind 43 cm Höhe, 26 cm Breite.

steinernem mit rotem Brokatstoff überdeckten Throne. Sie hebt wie im Scherz drohend den Zeigefinger gegen das Kindchen, das drollig aber doch durch das Drohen der Mutter im Spiele beinahe erschreckt aufschaut und nach der Hand Mariens greift, während es ein Vögelchen mit der Linken gegen seine Brust preßt. Zu Füßen der Madonna knien zwei kleine Engel in rosa- und orangefarbigen Kleidern. Es ist insbesondere der koloristische Charakter, der eine Datierung dieses Madonnenbildes ermöglicht. Der reiche Zauber der lichtblauen und lichtgrünen Töne, der die heitere Frühlingspracht der späteren Werke bedingt, ist hier noch nicht entfaltet; wir stehen noch dem Altar von 1328 in den Uffizien näher, vor dem sich das Bild des Grafen Lanckoroński aber durch gute Erhaltung auszeichnet.

IV. Der Meister des Bigallo-Triptychons von 1333.

Zu den Juwelen der florentinischen Feinmalerei gehört das prächtig erhaltene kleine Triptychon, das, anno dommini MCCCXXXIII gemalt, in dem jüngst eröffneten kleinen Museum des Bigallo zu sehen ist. Auf dem Mittelfelde ist Maria in leuchtend tiefblauem Gewande auf breitem gotischen Throne dargestellt. Sie blickt das Christkind an, das mit karminrotem Kleidchen angetan, nach ihrem Halse strebt und erhebt scherzhaft drohend den rechten Zeigefinger. Die Perspektive des Thrones ist noch recht mangelhaft, d. h. übertreibend in der Verkleinerung der Seitenlehnen nach rückwärts. Neben der untersten Stufe knien zwei kleine Stifterfigürchen, Mann und Frau. Sehr eigentümlich ist die Umrahmung dieses Mittelbildes durch kleine Heiligenfigürchen, je sechs an jeder Seite, die unten in ganzer, darüber nur in halber Gestalt sichtbar werden und die keineswegs räumlich, sondern nur dekorativ ihre Erklärung finden. Ganz oben, gewissermaßen über den Giebel gelehnt, erscheinen zwei Propheten. Auf den Flügeln sieht man die Geburt des Heilandes, dem, während die Mutter ihn säugt, Engelscharen ihre Verehrung bezeugen, und den Erlöser am Kreuzesstamm, von der schmerzerfüllten Maria und den inbrünstig gläubigen Johannes und Franziskus umgeben. In den Zwickeln über diesen Darstellungen sind die Evangelisten an ihren Schreibpulten angebracht; in den Aufsatzstücken aber jenes Wunder des hl. Nikolaus, das ihn zum Schutzpatron des von der Heimat fern weilenden Kindes machte: wie er den Knaben aus Bari, der als Christensklave den Sultan bedienen muß, vor den Augen des Türken faßt und wohlbehalten der freudig erstaunten Familie zurückbringt. Auf der Außenseite bei geschlossenen Flügeln erblickt man die zierlichen Gestalten des Christophorus und des Bischofs Martinus, darüber Margaretha und Katharina. In der leuchtenden Pracht

tiefer, kräftiger Farben und in der Zierlichkeit der Auffassung und Feinheit der Ausführung liegt der Wert des Altärchens, dessen zeichnerische Qualitäten keineswegs besonders hohe sind. Wer näher zusieht, wird leicht erkennen, daß die etwas steifen und im Ausdruck oft schwachen Figuren kein sonderliches Lob verdienen. Und doch erreicht der Künstler in einzelnen Gestalten durch anmutige Körperwendungen eine unsagbare Lieblichkeit, wie z. B. in der säugenden Maria des Weihnachtsbildes oder in der hl. Katharina. Auch in den Kompositionen würde man vergebens einen großen Zug, eine große gestaltende Kraft suchen. Wie bunte Perlen fügen sich Figuren und Farben zu einem lieblichsten dekorativen Gebilde, das auf einen Ton frommer kindlicher Andacht gestimmt ist.

Früher ging das Altärchen des Bigallo unter dem Namen des Taddeo Gaddi. Es bedarf aber nur des flüchtigsten Vergleichs mit dem im Gegenständlichen völlig übereinstimmenden bezeichneten Altärchen des Taddeo von 1334 in Berlin, um die fundamentalen Unterschiede der Behandlungsweise zu erkennen. Dann suchte man, da wir in der Geschichte der Trecentomalerei noch immer nicht davon losgekommen sind, alle bedeutenden Werke auf einige wenige bekannte Künstlernamen zusammenzudrängen, in Bernardo Daddi den Autor des Triptychons.[3] Gewiß lassen sich für diese Zuschreibung manche Gründe beibringen, und der Einfluß von Bernardos Kunst tritt in den Typen, in der Gewandung sehr deutlich zutage. Stärker aber sind noch die Verschiedenheiten des Temperaments, des koloristischen Geschmacks, der Kompositionsart. Wir haben es in dem »Meister des Bigallotriptychons« mit einer gesonderten Individualität zu tun, die den Namen eines Klein- und Feinmalers viel mehr verdient, als etwa Bernardo, den man bisweilen so nannte. Das Bigalloaltärchen gehört dem Gegenständlichen nach zu einer ganzen Gruppe analoger Werke, die, soweit wir urteilen können, gerade in den dreißiger Jahren in Florenz in Mode kamen. Taddeos kleines Triptychon in Berlin ist eine freie Kopie nach dem Bigalloexemplar, von dem es nur in einem Felde des linken Außenflügels abweicht, wo wir an Stelle des Bischofs Martin die Szene sehen, wie der Erlöser den Lieblingsjünger seiner Mutter an Sohnesstatt übergibt. Von Bernardo gibt es kein Werk, das so genau gleichgeartet wäre. Seine kleinen Madonnen (in Siena, Altenburg und im Louvre) sind immer mit den sie umgebenden Heiligen in ganz bestimmten örtlichen Zusammenhang gebracht, nicht nur in dekorative Verbindung. Die Wahl der Geburt Christi (ganz analog auf Bernardos Triptychen im Louvre und in Berlin) und Kreuzigung (bei Bernardo stets figurenreicher, in Berlin, im Louvre, in der florentinischen Akademie

---

3) Ricci in Rivista d'Arte 1904, ebenso Gamba.

und bei Herrn Berenson) für die Flügelbilder hat unser Anonymus gewiß von Bernardo übernommen. Als Teile von ganz analogen Triptychen dieses Meisters lassen sich die kleinen Kreuzigungsdarstellungen der Akademie in Florenz und bei Herrn Berenson erkennen, auf deren Rückseiten jedesmal der hl. Christophorus zu sehen ist. Kleine Nikolauswunder von Bernardos Hand sind bis jetzt nicht zum Vorschein gekommen. So muß es zweifelhaft sein, ob unser Bigallomeister die Neuerung dieser speziellen Form des Triptychons geschaffen hat oder ein Schema Bernardos auch darin übernahm. Gewiß hat ein anderer Schüler Bernardos in einem kleinen Gemälde der Galerie von Siena von 1336 wieder das Bigalloexemplar nachgebildet, für das Mittelstück aber Bernardos Madonnen in Siena, Paris und Altenburg direkt sich zum Vorbild genommen. Über den Autor dieses Sienesischen Triptychons vgl. Studie V.

Das Bigalloaltärchen kann zum Ausgangspunkte dienen, um noch eine ganze Reihe von Werken des gleichen Künstlers, die bisher unter verschiedenen falschen Namen gehen, ausfindig zu machen. In Florenz selbst im Museo dell' opera di S. Maria del Fiore sieht man unter dem Namen des Taddeo Gaddi ein sehr schönes Votivbild (Nr. 89). Maria, die in Halbfigur wie an einer Fensterbrüstung erscheint, hat huldvoll die Bittschrift entgegengenommen, die eine vorn knieende Frau ihr gereicht hat: »Dolcissima Vergine Maria da bangnuolo, priegovi che prghiate lui per la sua charita et p. la sua potezia mi faccia gr. di ciò che mi fa immestiere.« Zur Gewähr senkt sie milde niederblickend die Hand gegen die Bittstellerin, deren beide Kinder, eine Tochter Katharina und ein Knabe Zenobius an den Seiten knien. Letzterer bringt der Gottesmutter eine große Kerze dar. Beide werden von ihren Schutzheiligen besonders empfohlen. Formell steht dieses Werk entschieden höher, als der Bigalloaltar und man ist fast erstaunt, nur ein Jahr Intervall zwischen der Entstehung beider Werke zu finden. Das Bild der Domopera trägt die Jahreszahl 1334. Wohl mußte sich schon aus den größeren Verhältnissen eine reichere Durchbildung im Detail ergeben. Die Typen Mariens und Katharinas sind von einer ganz besonderen Lieblichkeit. Von Einzelheiten mag man die für den Meister sehr charakteristische Faltengebung bei Katharina, die Form der Hand bei der Madonna beachten. Das Kolorit ist tief und leuchtend, wie auf dem Bigalloaltärchen. Auffallend ist die Nichtachtung perspektivischer Gesetze, wie sie in dem Pavimento des Vordergrundes zutage tritt, dessen Linien gegen den Beschauer zu konvergieren. Solche Fehler hätten Bernardo oder Taddeo nicht gemacht. Eine Wiederholung des Mittelstücks mit der Halbfigur Mariens, vielleicht Fragment eines ähnlichen Votivbildes, befindet sich im christlichen Museum des Vatikans (Vitrine 8, links Nr. I).

In Florenz findet man eine schöne Tafel des Meisters noch in der Sakristei der kleinen Kirche S. Maria in campis (via del Proconsolo). Vor einem goldigbraunen Vorhang steht Maria in einem dunkelkarminroten Gewande und in dunkelblauem Mantel, der mit schmalem Goldsaum und mit einem Stern auf der rechten Schulter (so wie im Bigallo und in der Domopera) geziert ist. Zu ihren Füßen kniet der hl. Franz, den inbrünstigen Blick zur viel größeren Gestalt Mariens aufwärts gerichtet. Der unterste Teil der Tafel ist abgeschnitten, daher fehlen die Füße beider Gestalten. Dieses Bild könnte vielleicht noch später als das der Domopera, d. h. nach 1334 entstanden sein, und zeigt malerisch eine Hinwendung zu jener Richtung, die in Maso ihren begabtesten Vertreter finden sollte. Die Begabung unseres Anonymus zeigt sich hier in dem ruhigen Nebeneinander schöner, durch zarte Teilnahme und glaubensvolle Andacht verbundener Gestalten besonders glücklich; im Kolorit ist die Tafel in S. Maria in Campis besonders satt und prächtig.

An diese florentinischen Bilder schließt sich die schon mehrmals besprochene kleine Tafel der Verkündigung[4]) im Louvre eng an. Maria in der uns bekannten Tracht sitzt in einem gedeckten Gemach, dessen Fliese am Boden die gleiche verkehrte Perspektive zeigen wie im Votivbild der Domopera. Gabriel (dessen Hand man mit der Bigallomadonna vergleiche) hat sich an der Schwelle auf die Knie niedergelassen; ein zweiter Himmelsbote ist ihm gefolgt und kniet hinter ihm. Dieses Predellenbild ist wohl um die gleiche Zeit wie der Bigalloaltar entstanden.

Einige weitere Bilder kleineren Formats möchte ich noch anführen, die jedenfalls dem Meister des Bigalloaltars äußerst nahe stehen und eine Entwicklung aus der Kunst Giottos und den Jugendwerken des Bernardo Daddi heraus erkennen lassen. Da ich aber wegen des Mangels der Photographien meinen vor den Originalen empfangenen Eindruck in den Einzelheiten jetzt nicht nachprüfen kann, führe ich die betreffenden Bilder hier nur kurz an und überlasse die endgültige Entscheidung einer nochmaligen Überprüfung der Originale. Ein kleine, äußerst farbenprächtige Madonna in der Galerie von Parma (Nr. 446, Höhe 53 cm Breite 45 cm), die Thode (Franz von Assisi, S. 269) als dem Meister der Magdalenenkapelle in Assisi nahestehend anführt, könnte wohl der Frühzeit angehören, vielleicht noch den zwanziger Jahren, eine Madonna zwischen den hl. Johannes Bapt., Ludwig, Nikolaus und Franz im Museum

---

[4]) Von Schubring (Zeitschr. f. christl. K. 1900) dem Angelo Gaddi, von Sirén (L' Arte 1904) dem Lorenzo di Niccolò zugewiesen. Maße: 43 cm Höhe, 69 cm Breite.

von Neapel könnte dagegen wohl erst aus den vierziger Jahren stammen.[5]) Als eine ganz frühe Arbeit käme das kleine Altärchen des Museo cristiano im Vatikan (links, Vitrine 4, Nr. X) in Betracht, das die Madonna zwischen Katharina und Magdalena, zahlreiche kleine Figuren von Heiligen und die Verkündigung zeigt.

Versuchen wir zusammenzufassen, so läßt sich sagen, daß ein anonymer »Meister des Bigallotriptychons« in Florenz von den zwanziger bis in die vierziger Jahre tätig war, der aus dem Kreise Giottos und Bernardos hervorgegangen, nicht in forschendem Vordringen auf unbetretenen Bahnen, sondern in ruhigem Genießen des Errungenen als Feinmaler sein Genüge fand. Ein zartes Schönheitsgefühl, hoher Sinn für das Dekorative und tiefes saftig leuchtendes Kolorit zeichnen seine Werke aus. Mag er die Anregung zu seinen feinen Täfelchen und Altärchen wohl dem Bernardo verdanken, so hat er in seinem bekanntesten Werke, nach dem wir ihn einstweilen benennen, eine für seine Zeit jedenfalls sehr auffallende Leistung vollbracht, so daß der berühmte Taddeo Gaddi und andere Zeitgenossen ihn kopierten.

V. Der Meister der Kreuzigungen.

Eine kritische Sichtung der zahlreichen giottesken Kruzifixe, die auf uns gekommen sind, wäre eine höchst interessante Aufgabe. Herrscht ja doch noch nicht einmal Klarheit, geschweige denn Übereinstimmung darin, welche Exemplare als von Giotto selbst gefertigt gelten dürfen. Der oberflächliche Betrachter könnte glauben, in diesen auf den ersten Blick so gleich gearteten Werken habe die Individualität des Künstlers noch weniger sich aussprechen können als in anderen Werken, deren Format und Kompositionschema nicht so fest vorbestimmt war. Wer viele solcher Kruzifixe genau studiert hat, mag gerade das Gegenteil behaupten. Eben weil das Thema gegeben war, und wir es wohl inne haben, fühlen wir um so deutlicher die feinen Unterschiede, die kleinsten Variationen heraus. So bricht in Giottos Kruzifix in Padua durch die Hülle des zierlichen Rahmenwerkes eine grenzenlose Gewalt seelischer Erregung durch, die in dem Kreuz von Ognissanti in Florenz zu einer ruhigen Feierlichkeit gesammelt erscheint, um in dem äußerst schlichten, gewaltigen Kruzifixe in S. Felice in Florenz einen monumentalen Ausdruck zu finden. Dieses letztgenannte Werk, wie ich glaube gegen 1320

---

5) In dem letzten Hefte (1906, II) der Zeitschrift L'Arte publiziert Venturi dieses letztere Bild unter dem Namen des Bernardo Daddi. Die Reproduktion bestätigt mir meine Zuschreibung an den Meister des Bigallotriptychons auf das schlagendste. Auch das von Venturi in L'Arte 1905 als »Giotto?« publizierte Madonnenbild der Sammlung Sterbini in Rom gehört, nach der Reproduktion zu urteilen, unserem Anonymus an.

entstanden, ist wohl die grandioseste Fassung des Themas geblieben. Bei dem Kruzifix in S. Maria Novella hat Vasari wohl Recht, wenn er die Ausführung einem Schüler, dem Puccio Capanna, gibt, demselben Maler, der nach Giottos Vorbild die Franzlegende im Chor von S. Francesco zu Pistoia darstellte, und Giottos rechte Hand bei der Ausmalung der Kapelle des Bargello gewesen sein muß, wie einzelne der noch kenntlichen Typen zu beweisen scheinen. In einem Kruzifixe in S. Quirico zu Ruballa bei Florenz erkenne ich die Hand des »Meisters des Cecilienaltars«[6]) andere Kruzifixe aus Giottos Schülerkreise finden sich in den Uffizien und in S. Croce (Sakristei). All diese Werke aus Giottos nächster Umgebung bewahren eine große Einfachheit. An den Enden des Kreuzstammes sieht man oben den Pelikan und die Inschrifttafel, zu Seiten Maria und Johannes als Halbfiguren, die Verbreiterung des Kruzifixes mit gemustertem Teppich überspannt, zu Füßen Christi bisweilen eine kleine Magdalena, Stifterfigürchen und den Schädel Adams.

Aus dieser Reihe fällt ein Kruzifix völlig heraus, das im Korridor der Uffizien hängt (Nr. 12). Die gotischen Vierpässe an den Enden des Kreuzesstammes nehmen Szenen aus der Passion und zu oberst der thronende Weltenrichter ein, Maria und Johannes aber sind als ganze Figuren in der Verbreiterung des Stammes angebracht. Das war keine Neuerung, denn schon im 13. Jahrhundert findet sich gelegentlich eine ähnliche Anordnung, die von dem Bestreben, durch Häufung einzelner Momente die seelische Wirkung zu erhöhen, diktiert wurde. Betrachtet man die kleinen Szenen der Verspottung des Heilandes, der Geißelung, der Kreuztragung und des Weltgerichts, so erkennt man sogleich, daß man es in dem Maler des Uffizienkruzifixes mit keinem starker dramatischer Konzentration fähigen Künstler zu tun hat. Giottos Kruzifix ist ein gewaltiges Erlebnis, das uns bis ins Innerste erschüttert und läutert, das Kruzifix der Uffizien leitet uns aus der Betrachtung der schönen, fast zierlichen Form allmählich über zu wehmütiger, stiller Versenkung. Wer sich aber einmal vertieft hat in das Anschauen dieses von prächtigem reich ornamentierten Nimbus überwölbten Hauptes, das so gramvoll und doch so mild beruhigt auf die Brust niedersinkt, der wird wohl erkennen, daß auch dieser Meister innig und wahr empfand, was er darstellte. Seinem melancholischen Temperamente entsprach auch die Wahl zarter und häufig gebrochener Farben. Die außerordentliche Sorgsamkeit der Ausführung bis in alle Details läßt aber fast die Deutung zu, dieser seltsame Maler habe seinen Schmerz selbst geliebt und in der Versenkung darin seine schönsten Visionen gehabt. Diese Annahme scheint dadurch

---

[6]) Jahrbuch der kgl. preuß. Kunsts. Bd. XXVI. 1905. pag. 100.

noch gestützt zu werden, daß unser zartsinniger Anonymus die Kreuzigung Christi ungemein häufig gemalt hat und zwar mit einer Naivität und Kindlichkeit, die fast an Fra Giovanni Angelico gemahnt, so verschieden sonst auch beide Meister sind.

Gleich neben dem großen Kruzifixe hängt ein kleines Bildchen (Nr. 13), auf dem wir den Erlöser am Kreuzesstamm von Engeln umflattert sehen. Händeringend steht zur Seite die Mutter, deren dunkler Mantel vorn sich öffnet und in langen vertikalen Streifen das lichtblaue Futter sehen läßt (diese Eigentümlichkeit kehrt auf allen Bildern wieder). Von rechts tritt der Lieblingsjünger heran, eine schöne jugendliche Erscheinung, das goldgelockte Haupt aufwärts gewandt und mit der Bewegung der Hand seine Worte begleitend, gleich als weihe er dem Sterbenden ein enthusiastisches Gelöbnis der Treue. Magdalena aber, ein unschuldiges Mägdlein, ist betend vor dem Kreuzstamm in die Knie gesunken. Eine Steigerung des Ausdrucks und eine Erhöhung der Schönheit in Gebärden und Typen lassen für dieses Bild die Entstehung nach dem großen Kruzifix vermuten. Eine genaue Präzisierung der Zeit gewinnen wir aus einem dritten Kreuzigungsbilde, das sich in der Akademie findet (Nr. 135).[7] Dieses trägt die Aufschrift Anno dni MCCCXXXXIII. Es ist in der Komposition dem eben erwähnten Bilde der Uffizien sehr verwandt; in Ausführung, Farbengeschmack, dekorativen Details (z. B. den verschiedenen Heiligenscheinen) von höchster Feinheit. Die Gebärde Johannis ist hier noch freier und großartiger. Halb vom Rücken sieht man die schöne Gestalt in meerblauem Gewande mit lilarosa Mantel.

Um 1343 stand der Meister also schon auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Seine Anfänge müssen in die zwanziger Jahre zurückgehen. Versuchen wir Schritt vor Schritt diese Entwicklung nach rückwärts schreitend uns zu rekonstruieren. Als Wiederholung des Bigalloaltärchens haben wir schon in der vorigen Studie ein kleines Triptychon der Galerie von Siena zu erwähnen gehabt (Nr. 60), das von Milanesi dem Bernardo Daddi zugeschrieben wurde, von Vitzthum aber mit Recht aus der Liste von dessen Werken wieder gestrichen worden ist. Es trägt das Datum Anno Dni MCCCXXXVI, ist also drei Jahre jünger als sein Vorbild in Florenz. Für das Mittelstück dienten Bernardos Madonnen (im Louvre und in Altenburg) zum Muster, an den Außenseiten der Flügel kann man jetzt unter einer groben Schicht späterer Farbe noch die Spuren derselben Heiligenfiguren entdecken, die am Bigalloexemplar zu sehen sind. Die Gruppe der Kreuzigung auf dem rechten Flügel des sienesischen

---

7) Dort dem »Giottino« zugeschrieben, Höhe 1,25 m, Breite 0,58 m.

Altärchens entspricht vollständig den vorgenannten Gemälden. Hält man sie alle nebeneinander, so sieht man deutlich, daß das große Uffizienkruzifix auch noch vor 1336 entstanden sein muß, da es die früheste Fassung der Szene enthält.

Zwei kleine Bilder, die mit dem sienesischen Triptychon eng zusammenhängen, finden sich noch in der Akademie zu Florenz (Nr. 282 und 284): eine thronende Madonna mit den hl. Johannes Baptista, Nikolaus, Helena und Margaretha, vielleicht ein wenig primitiver als das Mittelbild in Siena, und eine der uns schon bekannten kleineren Calvarienberggruppen. An den feinen Nimben, dem golddurchwirkten Lendentuch Christi offenbart sich wieder der Ziergeschmack des Künstlers. Beide Täfelchen haben die gleiche Größe und Form (Höhe 36 cm, Breite 24 cm) und gleiche Provenienz aus dem Konvent von S. Pancrazio. Sie bildeten wohl ehedem ein kleines Diptychon. Vielleicht sind noch ein ähnliches Kreuzigungsbildchen, dessen Reproduktion uns Artaud de Montor erhalten hat,[8]) und ein weiteres Exemplar, welches die erhöhte Figurenzahl in der Art von Giottos und Bernardo Daddis Kreuzigungsdarstellungen (in Berlin) aufweist, in dem Museo Cristiano des Vatikans (Vitrine 6, links Nr. VI.) auf den Künstler zurückzuführen. All diese Dinge müßten zwischen 1330—40 entstanden sein.

Und nun läßt sich auch noch die früheste Art des Künstlers in einigen Bildern wiedererkennen. Hauptwerk dieser Zeit am Ende der zwanziger Jahre ist das große Kruzifix in den Uffizien. Die Bewegungen sind noch gebunden, die Gewandung ist noch arm an Details, der Künstler hat seine großen Fähigkeiten und andrerseits die Grenzen seiner Begabung selbst noch nicht klar erkannt. So hat er später bewegte Szenen, große Dimensionen durchaus vermieden, aber der feinen Farbenstimmung, der Durchbildung seiner Typen und kleinen Figuren bis in alle Details eine erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet. Aus der Frühzeit, etwa dem Johannes auf dem Kruzifix zu vergleichen, besitzt Guido Cagnola in Mailand die Gestalt einer hl. Katharina, offenbar Teil eines kleinen Altarwerks. Etwas später, aber mit dem Kruzifix noch in deutlichem Zusammenhange, mag das feine Votivbild im Museum zu Pisa (Saal 4, ohne Nr. sog. Scuola Senese) entstanden sein. Die Mitglieder einer Laienbrüderschaft, von zwei hl. Bischöfen geführt, assistieren andachtsvoll der Geißelung des Herrn. Die Ähnlichkeit der Hauptgruppe mit der am unteren Ende des Kreuzesstammes in Florenz angebrachten springt sogleich in die Augen.

Wir nennen den »Meister der Kreuzigungen« nach dem von ihm vorzugsweise behandelten Thema. Es ist ja gar nicht ausgeschlossen,

---

[8]) Peintres primitifs, Paris Challamel 1843 pl. 21.

daß man durch irgend ein weiteres Bild auch noch einmal den Namen des Künstlers entdecken wird. Tändelnde Umschreibungen aber von der Art des »Amico di Sandro« oder »Aluno di Domenico«, die nur Irrtümer veranlassen, wünschen wir in die Geschichte der Trecentmalerei nicht einzuführen.

Wir haben hier eine Persönlichkeit vor uns, deren Wirken wir etwa von 1325—1343 verfolgen können, einen Mann, der gewiß schon in seiner Kunst fertig war, als Giotto noch lebte, einen Altersgenossen des Bernardo Daddi, und Taddeo Gaddi. Um ihn geradeswegs für einen Schüler Giottos zu halten, fehlen die Anhaltspunkte. Daß er mit Bernardo Daddi in regem Verkehr war, und manche Anregung von ihm empfangen hat, ist sicher nicht zu bestreiten. Von den großen Dimensionen seiner Jugendarbeiten scheint er sich später ganz abgewandt zu haben, um in kleinen, wohldurchgebildeten, farbig aparten und reizvollen Täfelchen sein andächtiges Sinnen auszusprechen. Gehen wir Zug für Zug dem Künstler nach, so wird er uns immer interessanter und lieber, wogegen sich die etwas oberflächlichere Zierlichkeit des Bigallomeisters trotz der herrlichen edelsteinartig leuchtenden Farben abstumpft. Hier liegt der Unterschied beider Künstler, die scheinbar einander so sehr verwandt sind. Ihre Ähnlichkeit beruht nämlich darin, daß beide »Kleinmeister« sind und sich auf kleine Täfelchen spezialisierten. Dies verbindet sie auch mit Bernardo Daddi, dessen schönste Leistungen gewiß auch unter seinen Bildern kleinen Formats zu suchen sind, und der, besonders später, große Flächen zwar ausfüllte aber nicht erfüllte. Im Gegensatz zu den Kleinmeistern steht Taddeo Gaddi, der nur in seiner frühen Zeit bei den Sakristeischränken von S. Croce und dann, der Mode der Miniaturtriptychen in den dreißiger Jahren folgend, das kleine Format wählte, im Fresko aber und in großen Altarwerken sein bestes Können zeigte. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist er gewiß der getreueste Wahrer der giottesken Traditionen gewesen, die er an Maso, sodann an Giovanni da Milano übermittelt hat, so sehr er in fast allen anderen Beziehungen sich von Giottos Vorbilde entfernte.

Die anonymen Meister des Bigallotriptychons und der Kreuzigungen haben neue Eroberungen auf dem Gebiete des Theoretischen wohl nicht gemacht. Sie wußten das ihnen überlieferte Erbe zu zierlichem, ja zu bedeutungsvollem Spiele zu verwenden zur Freude ihrer Zeitgenossen wie aller späteren; daher enthalten ihre kleinen Täfelchen auch nichts von einem Widerstreit, nichts von ungelösten Problemen. Anregungen haben sie nicht gegeben, Schüler nicht gehabt. Wer aber die florentinische Malerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ins Auge faßt, darf diese beiden Persönlichkeiten nicht übersehen.

Die Bautradition bezüglich der karolingischen Annexe der Aachener Pfalzkapelle.

Von **H. Bogner**, Regensburg.

Bei dem Versuche, die Frage zur Entscheidung zu bringen, ob an dem karolingischen Münster zu Aachen ursprünglich Anbauten (Kapellen) vorhanden gewesen sind oder nicht, lassen sich die Diskussionen, welche die Lage der Begräbnisstätte Karls d. Gr. hervorgerufen hat, nicht nur nicht umgehen, sie sind jenem Versuche sogar förderlich.

Wenn nämlich Lindner[1]) sagt: »Für die Kultur- und Kunstgeschichte ist es nicht gleichgültig, wie das Grab des großen Kaisers beschaffen war«, so darf wohl hinzugefügt werden: Für die Kunstgeschichte ist es auch nicht gleichgültig, wo dessen Leichnam zur letzten Ruhe gebettet wurde: in einer Gruft,[2]) in einem Grabe innerhalb der Kirche,[3]) in einem Anbau oder gar außerhalb der letzteren.[4])

Lindner kommt schließlich unter Berufung auf Adamar zu der Vermutung, das Kaisergrab sei an einer Seitenwand des Chores, wohl zur Rechten des zelebrierenden Priesters,[5]) in nächster Nähe des Altars hergerichtet worden.

Wenn nun Lindner unrecht hätte?

Daß er Widerspruch erfahren würde, war vorauszusehen. Käntzeler, v. Quast, Haagen und neuerdings Buchkremer[6]) nehmen eben das Kaiser-

---

[1]) Vgl. Lindner, Th., Die Fabel v. d. Bestattung Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 14. Bd., 1892, S. 133).

[2]) Vgl. Haagen, Fr., Gesch. Achens v. s. Anfängen bis z. Ausgg. d. sächs. Kaiserh. (1024), Achen 1868, S. 103; Lübke W., Gesch. d. Archit. von den ältest. Zeiten usw., 3. st. verm. Aufl. Leipz. 1865, S. 252.

[3]) Vgl. Noppius, Johannes, Aacher Chronick, Cölln 1643 S. 11; Lindner, Th., Die Fabel usw. (Aach. Gesch.-V. Bd. 14 S. 138).

[4]) Vgl. Käntzeler, P. St., Der angebliche Grabstein Karls d. Gr. (Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. im Rheinl. Heft 42, Bonn 1867, S. 143 ff.). — Haagen, Gesch. Achens v. s. Anfg. b. z. Ausgg. usw. S. 98 u. Haagen, Karls d. Gr. letzte Tage u. Grab. Ach. 1866.

[5]) Vgl. Clemen, P., Die Portraitdarstellungen Karls d. Gr. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 11. Bd., 1889, S. 212 Anm. 2).

[6]) Vgl. Buchkremer, J., Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters. Mit 12 Abbildgn. Aach. 1904, S. 7.

grab in einem Seitenbau an. Ersterer[7]) beruft sich wie Lindner auf kirchliche Erlasse über das Beerdigen in den Kirchen[8]) und deutet die Stelle bei Eginhard »in ea basilica« so, daß dieser damit einen äußeren, angebauten Teil der Kirche oder eine besondere Kapelle derselben könne verstanden haben. Käntzeler zitiert, um seine Behauptung zu stützen, das XXIII. Kap. des 1. Buches des Rechtsgelehrten Durantus. Chrysostomus sagt darnach in seiner 66. Homilie an das Volk zu Antiochien, Konstantin der Gr. sei hochgeehrt, daß er vor der Kirche des Fischers (Petrus) als dessen Türhüter liegen dürfe. Und aus Nicephorus lib. 14. cap. 58 führt Durantus an: »Theodosium iuniorem, patrem quoque Arcadium, nec non avum Theodosium in dextra sublimi Apostolorum templi portica sepultos.« Käntzeler faßt »dextra« im kirchlichen Sinne als gleichbedeutend mit einer nördlichen Seitenhalle der Kirche und übereinstimmend damit nimmt v. Quast[9]) für die Lage des Aachener Kaisergrabes eine nördliche Seitenkapelle, somit noch einen für das Münster integrierenden Bestandteil an. Zu dieser Vermutung konnte der letzgenannte Forscher um so leichter gelangen, als den nordöstlichen und südöstlichen Quadraten des Umgangs jetzt polygonale Kapellen vorliegen, dort die dem hl. Hubertus gewidmete, hier eine moderne Erweiterung der Sakristei, beide in ihrer jetzigen Gestalt dem 15. Jahrhundert angehörend. (Siehe Fig. 1.)

Der letztgenannte Raum, d. h. die jetzige Sakristei, bildete früher eine nach außen offene Vorhalle, und auch bei der Hubertuskapelle ist ein alter Zugang zur Kirche, weshalb die eigentliche Kapelle durch ein Steingitter von jenem abgesondert wird. Beide Türen zu den genannten Räumen hält schon v. Quast für ursprünglich.[11]) Diese karolingischen Türen sind der Räume wegen, zu denen sie führen, nicht beliebig gewählt. Sie liegen an bezüglich gleicher Stelle und haben gleiche Ausdehnung.

Ebenso merkwürdig muß man es finden, daß die oberhalb dieser Türen befindlichen Eingänge, welche vom oberen Umgang in die dort gegenwärtig befindlichen Kapellen führen, durch ihre Struktur sich gleichfalls als ursprüngliche Anlage charakterisieren und daß hier allein keine oben halbkreisförmig abgeschlossenen Fenster waren wie in den übrigen Quadratgewölben des Umgangs.

---

7) Vgl. Käntzeler, P. St., Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42, Bonn. Hierzu Taf. VII. Aquisgr., März 1866, S. 143ff.

8) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. Bd. 14 S. 143 Anm. u. S. 199, ferner Bd. 11 S. 214. — Essenwein, Aug., Handbch. d. Archit. Darmstadt 1886 S. 94.

9) Vgl. Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42 S. 162.

11) Vgl. Bock, Frz., Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Köln u. Neuß 1870, S. 2 u. 14 Anm. 1.

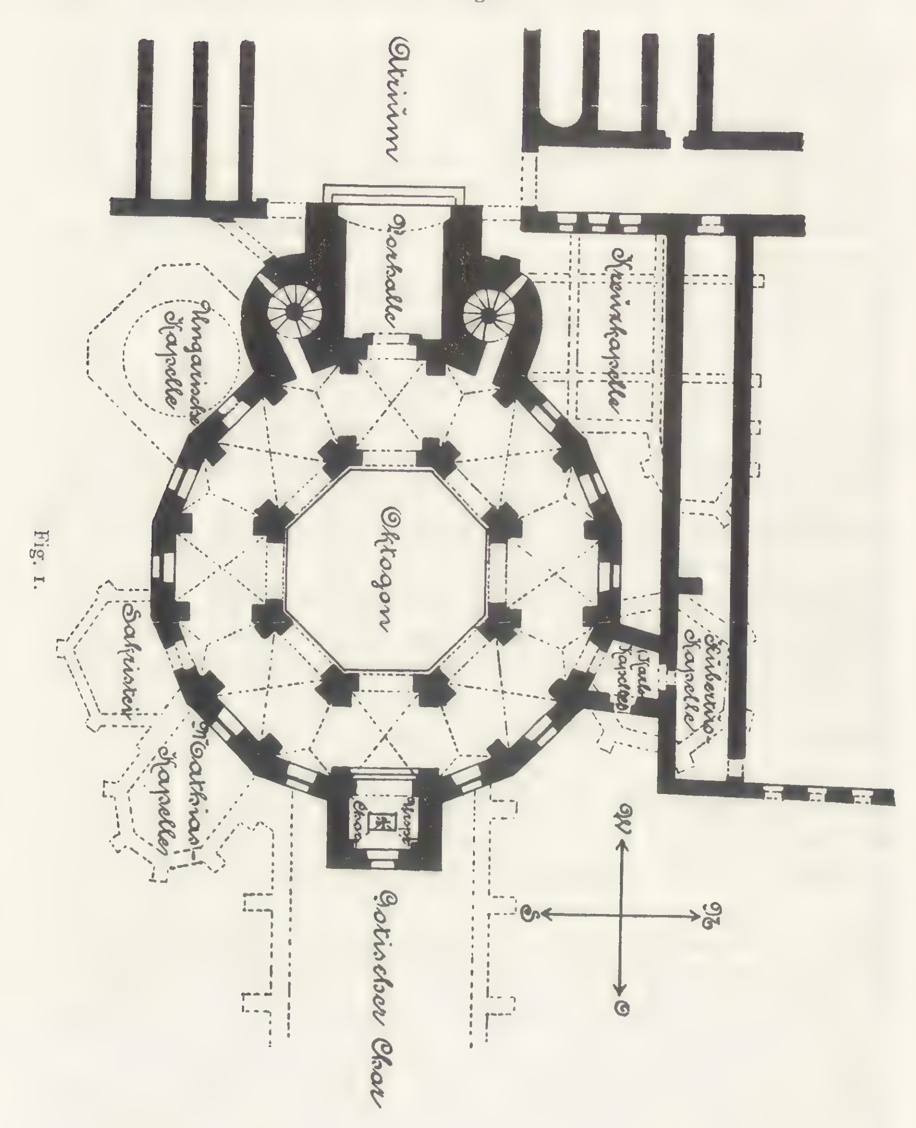


Fig. 1.

Es müssen hier also, so kann man mit v. Quast daraus folgern, schon ursprünglich Anbauten bestanden haben, in deren Obergeschoß diese Türen führten und an deren Stelle die jetzigen Kapellen traten, nämlich nördlich die Karls-, südlich die Annakapelle.

Nachgrabungen in der Hubertuskapelle führten in der Tat auf einige Überreste von karolingischen Substruktionen.[12]) Die bloßgelegten

---

[12]) Vgl. ebendas. Ser. 3 S. 1 u. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. neuest. Zt. S. 10, ferner Nolten, Ferd., Archäolog. Beschrbg. d. Münster- oder Krönungskirche in Aach. usw. Aach. 1866, S. 39.

Fundamente reichten tief bis unter den Fußboden des Erdgeschosses des Münsters hinab und wiesen auf früher vorhandene Bauwerke hin, unter welchen sich ein etwa 3,50 m breiter, gewölbter Korridor befand, dessen Längenachse mit der West-Ost-Achse der Pfalzkapelle parallel lief. Der Korridor war mit letzterer durch einen ungefähr 3,80 m langen und im Mittel ebenso breiten Bau verbunden, dessen Grundrißform ein unregelmäßiges Viereck bildete. Dieser Bauteil lag im Innern der jetzigen Karlskapelle.[13])

Das ehemals über diesem Fundament stehende Gebäude war fraglos zweigeschossig. Hierzu gibt die erwähnte Tür des oberen Rundschiffs, von der eben auch v. Quast spricht, eine nicht mißzuverstehende Andeutung, und ein weiterer Beweis hierfür ergab sich bei der Erneuerung des Verputzes der äußeren Rundschiffsmauer an dieser Stelle.[14]) So deutlich auch all das offen zutage Liegende wie das seinerzeit mühsam Aufgedeckte spricht, so schwer und so unsicher dürfte es sein, über die Form der beiden kapellenförmigen Anlagen aus der Karolingerzeit jemals Zuverlässiges nachzuweisen.

Mit den damaligen Kirchengesetzen, die mit Genehmigung der Bischöfe bereits ausnahmsweise die Beisetzung von Weltlichen in Kirchen gestattete (Kapitulare vom Jahre 809), später sogar ohne weiteres als solche Ausnahmen episcopi, presbyteri et fideles laïci gelten ließen (Mainzer Konzil vom Jahre 813), würde es nun sehr wohl übereinstimmen, wenn sich das Grab Karls d. Gr. in einer Seitenkapelle befunden hätte. Denn daß die ebengenannten kirchlichen Erlasse auf einen so mächtigen Herrn, der dazu Erbauer der Kirche war, Anwendung finden konnten, ist wohl auf den ersten Blick klar. Das Gegenteil wäre auffallend und unverständlich, dies um so mehr, als alle Merowinger und deutschen Könige ihre Ruheplätze in Kirchen erhielten.

Wäre nun die erwähnte Annahme v. Quasts, daß sich das Kaisergrab in einer nördlichen Seitenkapelle befand, richtig, so läge freilich die Erklärung nahe, warum dem kanonisierten Kaiser gerade eine der beiden nördlich gelegenen Kapellen, allerdings sonderbarerweise die im Obergeschoß, gewidmet worden ist. Sonderbarerweise! Denn es wäre zunächst anzunehmen, daß als Ruheplatz für den großen Kaiser die untere Kapelle ausersehen wurde, wenn die nachher zu behandelnden Ausführungen v. Rebers damit in Einklang gebracht werden sollen. Nach meiner Meinung könnte indessen die Tatsache, daß die nördliche obere Kapelle »Karlskapelle«

---

[13]) Vgl. Rhoen, C., Die Kapelle d. karol. Pfalz z. Aach. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 40ff.).

[14]) Vgl. ebendas. u. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. etc. S. 84.

heißt, auch in Zusammenhang gebracht werden mit der hier nach v. Reber vermutlich liegenden Mündung des »karolingischen Ganges«, vielleicht auch darauf zurückzuführen sein, daß Karls Gemächer nach der Nordseite hin lagen, oder es könnte diese Kapelle gar ihren Namen dem bloßen Zufall zu verdanken haben.

Ich gebe übrigens Clemen[15]) recht, der keine bestimmte Himmelsrichtung bezeichnet, sondern die Gruft des Kaisers in einer der verschwundenen Seitenkapellen, in deren Obergeschoß die vermauerten Türen im Umgang des Münsters führten, annimmt.

Hat man hiernach durch die Ausgrabungen sichere Anhaltspunkte für das ehemalige Vorhandensein eines Anbaues an der Nordseite gewonnen, so muß man sich bis jetzt in bezug auf einen solchen an der Südostseite in das unzuverlässige Reich der Hypothese flüchten. »Trotz des Mangels an evidenten Andeutungen eines hier befindlichen Gebäudes«, sagt Rhoen, »ist man doch nichtsdestoweniger berechtigt, daselbst ebenfalls einen Anbau anzunehmen, da die in den beiden Geschossen vorhandenen Türen darauf hinweisen.« Dessen Größe und Disposition entzieht sich jedoch gleichfalls vollkommen unserer Kenntnis. Man muß mit Rhoen bedauern, daß vor der Erneuerung des Verputzes in der Annakapelle die Aufmerksamkeit nicht auf diesen Punkt hingelenkt wurde, da sich vermutlich Spuren früherer Gebäulichkeiten an der Außenseite der Umfassungsmauer des oberen Rundschiffs ähnlich wie in der Karlskapelle vorgefunden hätten. Auch Lindner[16]) leugnet nicht die ehemalige Existenz der »zur Kirche gehörigen, in sie geöffneten Seitenkapellen«, allein er läßt sich nicht bekehren, wenngleich ihm all die Gründe, die Käntzeler, v. Quast und Clemen zur Lage des Kaisergrabes vorbringen, wohl bekannt sind. Ja v. Quast[17]) erklärt die Entstehung der Seitenkapellen geradezu allgemein damit, daß Begräbnisse der nicht als heilig verehrten Märtyrer und Bekenner nicht innerhalb der Kirche selbst, sondern innerhalb besonderer Gebäude in ihrer Nähe geschehen sollten. Lindners Urteil ist hier indessen nur von sekundärer Bedeutung, primär ist, daß die Frage nach der Ruhestätte des großen Kaisers Anhaltspunkte für das frühere Vorhandensein von Anbauten am Münster ergeben hat, die selbst Lindner nicht wegzudiskutieren vermag.

Es wäre wahrlich auch gar nicht zu verwundern, wenn an dieser Aachener Kirche schon von allem Anfang an Seitenkapellen vorhanden gewesen wären.

---

15) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 11. Bd., 1889, S. 212.

16) Vgl. ebendas. 14. Bd., 1892, S. 133.

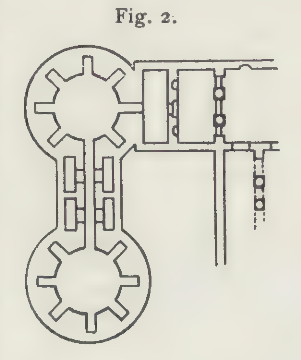
17) Vgl. Quast, Ferd. v., Die altchristl. Bauw. v. Ravenna etc. Berlin 1842, S. 32.

Montfaucon[18]) nennt die kreisrunden oder in der Hauptsache ovalen Nebenräume, die bereits an den von ihm mitgeteilten Grundrissen römischer Tempel vorkommen, ausdrücklich Kapellen (chapelles).

Obgleich jene Tempel in der Regel nur einer Gottheit geweiht waren, unterließ man es manchmal nicht, für andere solche Kapellen bereit zu stellen (il ne laissait pas quelquefois d'y avoir des chapelles pour les autres).[19]) So spricht z. B. Diodorus Siculus von einer Kapelle der Isis, welche er auch Cella nennt, in einem Tempel des Vulkanus.[20])

Ungleich bedeutungsvoller ist hier, daß schon Paulinus von Nola[21]) in einem Briefe an Severus (Ep. III. p. 74) von abgesonderten Orten in den beiden Seitenschiffen spricht, wo man sich dem Gebete und der Betrachtung hingeben konnte und von welchen Grandidier[22]) (Essais p. 25 und 26) im Gegensatz zu v. Quast (S. 51) die späteren Seitenkapellen herleitet. (Ces cellules devinrent des chapelles qui se multiplièrent dans la suite.) Tatsächlich kannte schon die altchristliche Basilika eine Reihe von Anbauten — cubicula, exedrae, cellae —, welche in näherer oder entfernterer Beziehung zu den Zwecken der Kirche standen.[23])

Fig. 2.



Was nun speziell Begräbniskapellen anbelangt, so erinnern schon v. Quast[24]) und Fr. Bock[25]) an S. Vitale zu Ravenna, »welches ja vorzugsweise unserer Kirche als Vorbild diente«. Trotz des ausdrücklichen Verbotes, in der dortigen Kirche Begräbnisstätten einzurichten, wählte der Erbauer dieser Kirche, Bischof Ecclesius, die hierzu eigens für diesen Zweck erbaute nördliche Seitenkapelle, das Monasterium S. Nazarii, wo er vor dem Altar begraben ward und später auch seine beiden nächsten Nachfolger Ursicinus und Viktor zu seiner Seite ihre Ruhestätte wählten.

---

18) Vgl. Montfaucon, Bern. de, L'Antiquité expliquée et représentée en figures. Tome second. Première Partie, Le culte des Grecs et des Romains. Paris 1729, p. 216.

19) Vgl. ebendas. p. 51.

20) Vgl. ebendas.

21) Vgl. Kreuser, J., Der christl. Kirchenbau, seine Geschichte usw. Bonn 1851. I. Bd. S. 117.

22) Vgl. ebendas.

23) Vgl. Krauß, Frz. X., Gesch. d. christl. Kunst, Freiburg i. Br. 1896, II. Bd. S. 305.

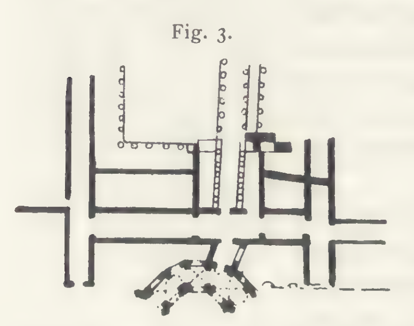
24) Vgl. Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. Heft 42 S. 166.

25) Vgl. Bock, Frz., Rheinlands Baudenkm. d. Mittelalters S. 2. — Beiläufig bemerkt, wird die Ansicht Quasts, Bocks u. a. über die Vorbildlichkeit v. S. Vitale heute nicht mehr strikte aufrecht erhalten. Auch Verf. vertritt nach sorgfältigen Studien den neueren Standpunkt.

In Rom haben wir einen ganz analogen Fall. Wie die alte Peterskirche von Nebenkirchen völlig umringt war, so befanden sich zu deren linken Seite auch zwei Mausoleen.[26]) Beide waren untereinander und das westliche davon war wiederum mit der Peterskirche direkt verbunden. Sie können demnach als kapellenartige Anbauten betrachtet werden. Bedeutsam ist hier, daß das westliche Mausoleum von dem christlichen Kaiser Honorius (393—423) für sich und seine Familie erbaut, das andere zu gleichem Zwecke für Grabstätten der kaiserlichen Familie geschaffen wurde zu einer Zeit, wo ein einziges Mausoleum zur Aufnahme der vornehmen Sarkophage nicht mehr genügte. (Siehe Fig. 2.)

Ich komme nun nochmals auf die Tür des nördlichen Obergeschosses am Aachener Münster sowie auf diejenige des westöstlichen Zweigkorridors zurück. v. Reber[27]) weist diesen Türen noch eine andere, höhere Bedeutung zu als die eines bloßen Kommunikationsmittels zwischen den Wohnungen der Geistlichkeit mit dem Münster und den östlich von diesem befindlichen Gebäuden. Nach dessen Meinung stellte der Zweigkorridor zugleich die Verbindung her mit einem propyläenartigen Vestibül, einem dreischiffigen, dem Langhaus einer Basilika ähnlichen Bau, durch welchen der Kaiser die Kirche zu betreten pflegte. Mit der westlichen Außenmauer des Vestibüls korrespondierte eine Abschlußwand besagten Korridors und sonderte so einen Teil von ihm als Vorraum des Vestibüls im Erd- wie im Obergeschoß ab. In seiner Annahme wird v. Reber durch einen Vorgang am Hoflager Heinrichs IV. im Jahre 1064 und durch eine Stelle des Monachus unterstützt.[28]) (Siehe Fig. 3.)

Fig. 3.



Von nicht geringer Wichtigkeit und einleuchtend ist, was v. Reber[29] ferner an derselben Stelle über die Lage der Nordtüren gerade im nordöstlichen Dreieck sagt. Nach ihm wollte man diese Türen augenscheinlich nahe am Presbyterium haben. Er knüpft daran die weitere Konsequenz, daß von der nördlichen Emporentür des Münsters ein für den Kaiser reserviertes Obergeschoß in der Gestalt eines hölzernen Ganges zunächst

[26]) Vgl. Grisar, Hart., Gesch. Roms u. d. Päpste im Mittelalter. Freiburg i. Br. 1901. I. Buch S. 216.

[27]) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastbau. II. Der Palast z. Aach. München 1892, S. 30 u. 31.

[28]) Vgl. ebendas. S. 34.

[29]) Vgl. ebendas. S. 32.

über das Vestibül und dann über den sich an das Mittelschiff desselben anschließenden hölzernen Säulengang bis zur Porta regia oder bis zum Palast reichte.[30]

Befanden sich die Gemächer Karls d. Gr. und die Kaiserwohnung der nächsten Zeit wirklich im östlichen Flügel des Reichspalastes, wie man annehmen zu dürfen vermeint,[31] so erscheint die von v. Reber angenommene Lage des karolingischen Ganges begreiflich, so sehr auch darunter die Regelmäßigkeit des Palasthofbildes gelitten hätte.

Selbst wenn ferner jene Aufstellung v. Rebers über die Verbindung des Münsters mit der Pfalzburg unzutreffend wäre, hätten die Nordosttüren im Unter- und Obergeschoß sowie die unmittelbar davorliegenden Gelasse nach dem Gesagten noch immer einem keineswegs nebensächlichen Zwecke gedient.

Ein besonderes Gebäude, welches als Sakristei gedient hätte, ist am Aachener Münster nicht nachzuweisen, so daß man annehmen muß, es sei hierzu ähnlich wie noch jetzt in der Kirche S. Saba bei Rom[32] ein durch Schranken abgeschlossener Raum benutzt worden.

Wenn Nolten[33] die ehemalige Sakristei an die Stelle gesetzt wissen will, wo sich jetzt die Nikolaikapelle befindet, d. h. an die Nordseite des einen Treppenturmes, und zwar wohl deshalb, weil von hier aus die Geistlichen ebenso rasch in ihre Wohnungen als in die Kirche gelangen konnten, so mag daran erinnert werden, daß man nie so unpraktisch gehandelt haben dürfte, die Sakristei in so weiter Entfernung vom Chore anzulegen.

In den Quellen wird dagegen mehrfach des Laterans gedacht. Die Angaben darüber gehen jedoch auseinander. Die einen behaupten infolgedessen, daß der Lateran die Pfalzburg,[34] andere, daß er die Pfalzkapelle selbst,[35] dritte, daß er ein Teil, ein Nebengebäude dieser gewesen sei, worin die Äbte mit ihren Mönchen wohnten.[36]

Zu den Anhängern der letzten Ansicht gehört z. B. v. Reber,[37] welcher den Lateran, das Palatium Lateranis, wie ihn eine karolingische

---

30) Vgl. ebendas. S. 35.

31) Vgl. ebendas. S. 48 u. Nolten S. 55.

32) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

33) Vgl. Nolten S. 16.

34) Vgl. Bock, C. P., Das Rathaus z. Aach. Aach. 1843. Mit 2 Beilagen: Der Lateran zu Aachen (S. 183) — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 12. Bd., 1890, S. 317 ff.

35) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

36) Vgl. Strzygowski, J., Der Dom z. Aach. und seine Entstellung. Ein Protest. Leipz. 1904, S. 3.

37) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastbau. II. Der Palast z. Aach. S. 19.

Chronik nennt,[38] für identisch erklärt mit der Wohnung des Pontifex, der Domus Pontificis nach Eginhards Bezeichnung.

In der Einleitung, welche den Beschlüssen der am 10. Juli 817 unter Papst Stephan V. abgehaltenen Synode vorausgeht, wird angedeutet, daß nur ein einzelnes, zum Palast gehöriges Gebäude den Namen »Lateran« führte,[39] und aus den Akten des unter Papst Gregor IV. stattgefundenen großen Konzils vom Jahre 836 erfahren wir ganz bestimmt, daß ein Nebengebäude der Kirche darunter verstanden wurde.[40] Es heißt dort nämlich: »Als wir Bischöfe zu Aachen im Sekretarium der Liebfrauenkirche, welches Lateranis genannt wird, zusammengekommen waren .....«, und anderswo: »..... die Geistlichkeit kam entweder in dem »Lateran« benannten Gebäude, das an der Südseite der Kirche lag, oder auch in der Kirche selbst zusammen, wo im Jahre 1022 unter Kaiser Heinrich II. eine Synode abgehalten wurde.«[41] Soweit wäre alles in Ordnung, wenn man nicht in der regula monachorum über das Konzil vom 10. Juli 817 lesen könnte: »Als in der »Lateran« genannten Kirche des Aachener Palastes. .....«[42] Auf Grund dieser Stelle wurde Rhoen nicht mit Unrecht zu der Annahme veranlaßt, daß bei wortwörtlicher Auffassung der Angaben zwischen den Jahren 817 und 836 zum Zwecke der Abhaltung von Synoden und ähnlichen Versammlungen neben der Pfalzkapelle ein Anbau errichtet wurde, während man vorher in der Pfalzburg zusammengekommen war. Freilich, schlecht reimt sich dazu, daß schon in einer karolingischen Chronik vom Jahre 796 von einem »Lateran« die Rede ist.[43] In dessen Repräsentationssaal hätten dann die eben erwähnten Synoden bereits stattfinden können. Es fragt sich bloß, ob unter dem »einzelnen, zum Palast gehörigen Gebäude« nicht die Pfalzkapelle selbst zu verstehen wäre — eine offene Frage. Bejahenden Falles könnte und müßte Rhoen zugestimmt werden.

Es handelt sich jetzt darum, zu untersuchen, ob der »Lateran« vielleicht gleichzeitig mit der Pfalzkapelle projektiert war und in engerem Zusammmenhang mit ihr gestanden hat. Wiewohl von ihm keine Reste auf uns gekommen sind, kann die letzte Unsicherheit teilweise beseitigt werden, wenn man mit v. Reber[44] den Lateran als

---

[38]) Vgl. ebendas. — Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausg. etc. S. 89 Anm. 50.

[39]) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 50.

[40]) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90.

[41]) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. S. 78 Anm. 2.

[42]) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 90. — Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. etc. S. 89.

[43]) Vgl. v. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl., Der Pal. z. Aach. S. 19 (Chron. Moissiae ad. a. 796).

[44]) Vgl. ebendas.

gleichbedeutend mit der Domus Pontificis nimmt, weil Eginhard bei der Aufzählung der Wunderzeichen vor Karls d. Gr. Tod davon spricht, daß ein Blitzstrahl ins Münster geschlagen und den vergoldeten Apfel von dessen Scheitel auf das an die Kirche angebaute (contigua)[45] Haus des Pontifex geschleudert habe.

C. P. Bock[46]) faßt indessen den Begriff »Lateran« am Aachener Münster nicht so eng wie v. Reber. Nach jenem bildete die jetzige Sakristei an der Südostseite, deren oberes Geschoß gegenwärtig zum Schatzhause der Kirche bestimmt ist, und die anstoßende Annakapelle einen Teil des ehemaligen Laterans, wo — unter Beachtung von Ezechiel XL V. 45[47]) — die Reliquien und Kirchenschätze aufbewahrt wurden, die der Obhut des Hofkapellans anvertraut waren.

Zwei gewichtige Zeugen für die ursprüngliche Gestalt des Aachener Domes, nämlich das Karlsschreinrelief aus dem Jahre 1215 und das vermutlich aus der Mitte des 14. Jahrhundert stammende[48]) Siegel »ad causas«, zeigen freilich dessen Südseite freiliegend, und die Münzen Adolfs von Nassau (1292—1298) und Albrechts I. von Österreich (1298—1308) können darüber, ob zur Zeit ihrer Anfertigung südlich vom Münster ein Anbau vorhanden war, keinerlei Aufschluß geben, weil sie dieses von der Nordseite aus gesehen darstellen.[49])

Behufs Ermittlung einer baulichen Anlage, welche zu einer Vergleichung mit den Bauten Karls d. Gr. am Aachener Münster geeignet ist, wendet sich nun bereits C. P. Bock[51]) nach den beiden vormaligen Hauptstädten des römischen Reiches, nach Konstantinopel und Rom. Für die oben angekündigte Untersuchung bezüglich des Laterans wird unser Bemühen nicht so ganz fruchtlos sein, wenn wir gleich diesem Autor wenigstens die päpstlichen kirchlichen Einrichtungen des karolingischen Zeitalters näher betrachten.

Durch Rohault de Fleury[52]) erfahren wir nämlich, daß hier in der Tat bereits Papst Zacharias (741—772) und andere Päpste bei der Lateranskirche Säle für den feierlichen Empfang (réceptions) und für

---

[45]) Vgl. ebendas. S. 18.

[46]) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 183.

[47]) Dort heißt es: »Die Kammer gegen Mittag gehört den Priestern, die im Hause dienen sollen.«

[48]) Vgl. Debey S. 23. — Man könnte dadurch zu der Annahme verleitet werden, der Lateran sei i. J. 882 bei den durch die Normannen angerichteten Zerstörungen zugrunde gegangen. Vgl. Bock, C. P., Aachener Wochenblatt Jahrgg. 1836.

[49]) Vgl. Dannenberg, Herm., Die deutschen Münzen der sächs. u. fränk. Kaiserzeit. I. Bd. Berl. 1876. Meyer, K. Frz., Aachensche Geschichten. Mühlheim a. Rh. 1781. I. Bch.

[51]) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. S. 50ff.

[52]) Vgl. Fleury, Roh. de, Le Latran au moyen-âge. Paris 1877, p. 69 u. 430.

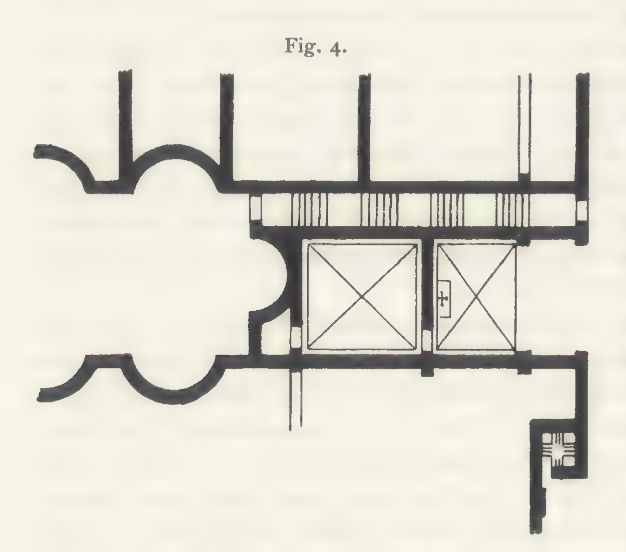
fürstliche Bewirtung (repas princiers) herstellen ließen. Das Triclinium aber, das nach Anastasius biblioth. Leo III. mit den festesten Fundamenten schuf, übertraf an Pracht und Größe alle diejenigen, welche man bis dorthin in Rom gesehen hatte (tricl. majus super omnia tricl. p. 432).

Dabei vergaß Leo III. nicht, daß Rom noch eine Menge niederer Pilger zu beherbergen hatte. Er baute deshalb für sie einen noch ausgedehnteren Saal, welcher jetzt Konziliensaal genannt wird.

Von Bedeutung ist hier die Lage der Triclinien in bezug auf die Kirche.

Rohault de Fleury ist zu entnehmen, daß der Konziliensaal weit von den Gemächern des Papstes entfernt war, dagegen nahe an der Kirche lag, sogar an die Basilika anstieß (aboutissant à la basilique).[53] Wäre dieser Saal auch nur eine Erweiterung des besseren Tricliniums gewesen, wie manche Autoren meinen, so könnte füglich gleichfalls eine unmittelbare Berührung (contiguité) desselben mit der Kirche angenommen werden. — Severano, Fleury und andere[54]) verbinden auf Grund vieler Dokumente, welche sich in den Archiven Roms vorgefunden haben, die Kirche mit dem Konziliensaal allerdings durch einen langen Treppengang (escalier de la salle conciliaire). (Siehe Fig. 4.)

Fig. 4.



Bei der Vorliebe Karls d. Gr. für alles Römische, das er ja aus eigener Anschauung kannte, ist es durchaus wahrscheinlich, daß er seinen Lateran sofort bei Erbauung des Münsters der entsprechenden Anlage Leos III. gegenüberstellte. Der Aachener Lateran mochte zwar nicht hinsichtlich des räumlichen Umfangs, wohl aber durch die Pracht seiner Einrichtung mit dem päpstlichen wetteifern. Ia, Roh. de Fleury sagt

---

53) Vgl. ebendas. p. 71, 370 u. 432.

54) Vgl. ebendas. Pl. IV p. 2 u. 3. Vgl. auch Pl. V u. VI das.

(S. 67) geradezu: »Il copia le palais pontifical, et, pour lui prêter une ressemblance de plus, il lui donna le nom de Latran.«

Darnach werden wir wohl kaum irren, wenn wir an der Südseite der Pfalzkapelle eine Tür hinüber nach dem »Lateran« (Secretarium, Domus Pontificis) annehmen. Der Nachweis für das ursprüngliche Vorhandensein einer solchen Tür wird freilich nie mehr zu erbringen sein, da der Lateran mangels eines sonst passenden Platzes da gestanden haben muß, wo sich heutzutage die Ungarische Kapelle befindet.

Außer dem Lateran befand sich am Aachener Münster schon frühzeitig die kirchliche Bibliothek und das Archiv der Kirche, welches von dem Archiv des Palastes bestimmt unterschieden wird. Jene beiden nebst der Wohnung des Hofkapellans müssen nach C. P. Bock[55]) schon im karolingischen Plane mit Beziehung auf Ezechiel XI. V. 46[56]) nördlich errichtet gewesen sein. Für diese Einrichtung selbst war bereits das Altertum vorbildlich.

A. Gellius (um 160) und Galenus (um 194) reden von der Bibliothek im Friedenstempel (Basilica Pacis) und auf dem Palatin[57]) und bekannt ist die Sorgfalt, welche die Bischöfe der altchristlichen Zeit auf die Ansammlung von Bibliotheken und Archiven verwendeten, die dann in einem der unmittelbar an die Basilika stoßenden Räume (Tabularium, Librarium, Bibliotheka) Aufnahme fanden. Ein Archivbau scheint es gewesen zu sein, den schon Damasus in Erinnerung an die ihm einst gewordene Unterweisung bei S. Lorenzo in Damaso zu erneuern beabsichtigte und den Papst Hilarius (461—468) durch einen doppelten Bibliothekbau erweiterte.[58]) Eigene Bibliotheken fanden sich ferner schon frühzeitig im Vatikan und im Lateran zu Rom sowie in der Hagia Sophia zu Konstantinopel.

Mit »Lateran«, Bibliothek und Archiv begnügte man sich jedoch in Aachen nicht. Man ahmte noch andere fremdländische Einrichtungen nach.

Bei der Gründung der Ungarischen Kapelle im Jahre 1756 stieß man nämlich auf Substruktionen, die anfänglich für Reste eines römischen Bades gehalten wurden, weil die Pfalzkapelle tatsächlich auf den Überresten römischer Bäder erbaut worden war.[59]) »Dieses beweist mehr für den Aufenthalt der Römer in Aachen als alle Autoren, die man anzuführen pflegt«, sagt dazu Nolten.[60]) Allein er scheint sich getäuscht

---

55) Vgl. Bock, C. P., Das Raths. z. Aach. S. 50.

56) Dort heißt es: »Aber die Kammer gegen Mitternacht gehört den Priestern, so auf dem Altare dienen.« — Vgl. Haagen, Gesch. Ach. v. s. Anf. b. z. Ausgg. usw. S. 22.

57) Vgl. Bock, D. Raths. z. Aach. S. 50.

58) Vgl. Krauß, II. Bd. S. 307 u. 308 (nach de Rossi, Inscr. christ. II p. 135 u. 151).

59) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 15.

60) Vgl. Nolten S. 15 Anm.

zu haben. Debey[61] berichtet nämlich in einem Nachtrag dieselbe Angabe dahin, daß nach Quix' Ansicht und C. P. Bocks[62]) »lehrreicher« Mitteilung genannter Bau der karolingischen Zeit und den Gebäuden des sogenannten Aachener Laterans angehörte.

C. P. Bock[63]) verweist dabei auf das Patriarchium zu Rom, mit dem bereits Bäder verbunden waren, und Krauß[64]) teilt mit, daß die Bäder bei St. Peter und im Lateran Armenbäder waren und teils liturgischen Zwecken dienten und in dieser Hinsicht ein Zusammenhang mit der Taufkirche waltete. Nach Paciaudis Belehrung berücksichtigte schon die Gesetzgebung des Kaisers Theodosius I. solche Bäder, und die Wasserleitung, welche im 7. Jahrhundert der hl. Rigobert, Erzbischof von Rheims, für diese Zwecke zu bauen begann, beweist hinlänglich, daß sich das Frankenland diese Einrichtung angeeignet hatte.[65])

Fügt man ferner an, daß sich am Aachener Münster ursprünglich an der Westseite altchristlicher Bauordnung gemäß ein Vorhof mit einem Brunnen (Cantharus)[66]) befand, an dem die Gläubigen wie schon in ältester christlicher Zeit die üblichen Waschungen vornahmen, bevor sie die Kirche selbst betraten, und daß das Andenken an diesen Vorhof sich bis heute in dem verstümmelten Namen Parvisch, d. i. Parvis,[67]) soviel als Paradies, erhalten hat, so ist damit abermals ein Beweis für die sorgsame Pflege der kirchlichen Tradition im Norden erbracht. Denn auch der Basilikenvorhof der altchristlichen Zeit wurde Paradies genannt, und in der Mitte desjenigen der Lateranskirche erhoben sich sogar zwei Fontänen mit sprudelndem Wasser.[68]). Mit nicht wenig Recht sagt deshalb Kessel,[69]) für das Aachener Atrium sei St. Peter in Rom vorbildlich gewesen.

---

61) Vgl. Debey, M. H., Die Münsterkirche zu Aach. u. ihre Wiederherstellg. Aach. 1851, S. 24.

62) Vgl. Quix, Christ., Gesch. d. Stadt Aachen. I. S. 2. — Nolten, Neuaufl. v. C. Becker, 1886, Nachtrag z. S. 14.

63) Vgl. Bock, D. Raths. z. Aach. S. 184.

64) Vgl. Krauß, II. Bd. S. 306.

65) Vgl. Bock, C. P., D. Raths. z. Aach. II. Teil S. 183 (Paciaudi, De sacris Christianorum balneis. Venet. 1750, 4).

66) Vgl. Förster, E., Die deutsche Kunst in Bild u. Wort usw. 2. Lieferg. Leipz. 1877, S. 23, — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 20. Bd., 1898, S. 247—264: »Das Atrium der karol. Pfalz z. Aach.« v. Buchkremer, — Mertens, Frz., Die karol. Kaiserkap. z. Aach. (Allgem. Bauztg. v. Förster. 5. Jahrgg., Wien 1840, S. 135 ff. Hierzu Taf. CCCXL), — Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 16, — Strzygowski S. 16—23.

67) Vgl. Reber, Frz. v., Der karol. Palastb. etc. II. Tl. S. 13.

68) Vgl. Fleury p. 340.

69) Vgl. Kessel, Joh. Hub., Geschichtl. Mittlgn. über die Heiligtümer der Stiftsk. z. Aach. Köln u. Neuß 1874, S. 2.

Der Nachweis für eine in Aachen sich forterbende bauliche Übung wird indessen noch unterstützt durch mehrere Untersuchungen, welche von den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts an bis in die neueste Zeit herein angestellt wurden und welche karolingische Reste auf dem Domhof ergaben, die unzweifelhaft Teile des hier gestandenen Atriums gewesen sein müssen.[70] Entgegen den alten Atrien, welche einen von vier Hallen umschlossenen Hof bildeten,[71] von denen die östliche mit dem Narthex der Kirche oder mit dieser direkt in Verbindung stand, kann der Aachener Münstervorhof wohlweislich nur von drei Hallen oder, wie man auch annimmt, nur von Wohnhausmauern umgeben gewesen sein.[72] Beim Vorhandensein einer vierten Halle wäre eben doch die verhältnismäßig lange Vorhalle der Kirche vollständig dunkel geworden, überdies deren wirksamster Teil, der stolze Fassadenbau, zu sehr ins Hintertreffen geraten.

Südwärts vom Vorhof nehmen mehrere Forscher, z. B. Buchkremer, Quix und Rhoen,[73] Kapellen an, die sich von der Vorhalle des Münsters bis zur Vorhalle des Paradieses erstreckt haben sollen. Der karolingische Ursprung dieser Kapellen ist indessen nur teilweise urkundlich nachgewiesen. Von der größten, der Kapelle der hl. Katharina, die im vorigen Jahrhundert abgetragen wurde, steht sogar die Stiftungszeit durch eine erhaltene Urkunde aus dem Jahre 1235 fest.[74]

Wichtig ist nun die Frage, ob die Aachener Kirche mit ihrem Atrium links und rechts vom Eingang verbunden gewesen sein könnte und bejahenden Falles, in welcher Weise. Darüber ist folgendes zu sagen.

Am nördlichen Treppenturm führt, bevor man das Obergeschoß erreicht, eine Tür rechts ab. Vor dieser liegt ein kleiner, im Halbkreis überwölbter Raum. Gleichgültig, ob die Diskussion über die Lage des von Eginhard erwähnten sogenannten karolingischen Ganges,[75] der sich von der Pfalzburg nach der Pfalzkapelle hinzog, mit der sorgfältigen Untersuchung v. Rebers[76] für abgeschlossen gelten kann oder nicht;

---

[70]) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. Bd. 20, 1898, S. 264.

[71]) Vgl. z. B. das Atrium der Lateransbasilika.

[72]) Vgl. Strzygowski S. 23. — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 20. Bd., 1898, S. 264.

[73]) Vgl. Kessel S. 2, — Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 14.

[74]) Vgl. Quix, Ferd., Histor. Beschrbg. d. Münsterk. etc. Aach. 1825, S. 49 ff. — Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 73. — Dagegen Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 13 u. S. 14 (Taufkapelle).

[75]) Vgl. Quix S. 60.

[76]) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. I. S. 32 ff. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V, 8. Bd., 1886, S. 82 u. 20. Bd., 1898, S. 261. — Nolten S. 16 u. 39, Quix S. 60, C. P. Bock, D. Raths. z. Aach. etc. S. 37, Haagen S. 36 ff. u. 65.

soviel darf wohl als feststehend betrachtet werden, daß jener erkerartige Ausbau die Kommunikation des Klerus mit der Münsterkirche vom Süden desjenigen tonnengewölbten Korridors aus herstellte, welcher in unmittelbarer Nähe der Westvorhalle des Münsters und der Stelle, wo sich die nördliche Umfassung des Paradieses dem Münster nähert, in nördlicher Richtung abzweigt.

Westlich von diesem Korridor lagen die Gemächer für die Domgeistlichkeit, und er entspricht, das ist hier bedeutungsvoll genug, sowohl seiner Lage als seiner Bestimmung nach durchaus demjenigen, welcher zu Konstantinopel von den Teilen des oberen Palastes, die vorzugsweise dem Verkehr nach außen gewidmet waren (von der Magnaura und dem Saal der 19 Gelage), an dem Vorhaus vorbei zur Sophienkirche hinüberleitete.[77])

Befand sich der »karolingische Gang« wirklich an der Nordostseite der Kirche, wie v. Reber will,[78]) so dünkt es mich trotzdem noch wahrscheinlich, daß auch der Kaiser und die Mitglieder seiner Familie vom dortigen Vestibül aus den in der Richtung von Osten nach Westen sich erstreckenden Korridor bisweilen durchschritten, dann in den Kryptoportikus einlenkten, um schließlich nach dem erwähnten erkerartigen Vorbau an der Wendeltreppe und durch eine daselbst vorhandene Tür directissime in die Kaiserloge zu gelangen.

Unverständlich bleibt es nach allem jedenfalls, wie man den einen oder anderen Zweck des nördlichen Ausbaues nicht kennen oder verkennen kann.[79]) Der Umstand, daß dessen Mauerwerk mit dem Treppenhaus nicht in Verband gesetzt war, dürfte wohl kein Beleg dafür sein, daß der Ausbau, wie Rhoen glauben machen will, nicht gleichzeitig mit den Treppentürmen aufgeführt worden ist, also nicht im ursprünglichen Plane vorgesehen sein konnte. Eine innige technische Verbindung kann wegen der Geringfügigkeit des Gelasses überhaupt für unnötig erachtet worden sein. Übrigens ist vielsagend genug, daß sich unter diesem karolingisches Pfeilermauerwerk vorgefunden haben soll.[80]) Schließlich sei bemerkt, daß eine Mauer des in Rede stehenden Raumes einst von einem jetzt vermauerten Stichbogen getragen wurde, unter dem man sich offenbar einen Durchgang zum nördlichen Domhof zu denken hat.

Daß die Verbindung des südlichen Treppenturms mit den dort befindlichen Kapellen ganz so oder doch ähnlich gestaltet war wie nördlich, dürfte aus folgendem hervorgehen.

---

77) Vgl. Bock, Jahrb. d. V. v. Altertumsfrd. etc. 1844, V. Bd. S. 74 u. 79.

78) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 18.

79) Vgl. Zeitschr. d. Aach. Gesch.-V. 8. Bd., 1886, S. 23 ff.

80) Vgl. ebendas.

Von der südlichen Wendeltreppe aus führt in der Höhe des Fußbodens der oberen Vorhalle ein kurzer Gang zu einer Tür, die im Äußeren sichtbar und symmetrisch zu der erwähnten am nördlichen Treppenturm angeordnet ist.

In einem alten Zeremoniale des Münsters wird nun ausdrücklich gesagt, daß nach der Abdeckung der Altäre in den oben berührten Kapellen des Vorhofes am Gründonnerstag die Geistlichkeit über deren Obergeschoß, welches die Wohnungen der Rektoren enthielt, sich nach dem Rundschiff zu begeben habe, um die dortigen Altäre ebenfalls abzudecken.[81]) Der Raum zwischen der Mauer, welcher in gleicher Flucht mit dem Vorhallenabschluß der Kirche und deren südlichem Treppenturm liegt, muß deshalb ursprünglich überbaut gewesen sein.[82]) Vermutlich war dieser Verbindungsgang gleich dem am nördlichen Treppenturm überwölbt und wie dort vom Vorhofe aus über einem Stichbogen ein kleines Fenster sichtbar, schon um die symmetrische Erscheinung nach Süd und Nord hin zu wahren. Der unter dem Bogen befindliche Durchgang konnte dem Verkehr zwischen Atrium und Münsterkirche einer- und der südlichen Umgebung andererseits dienen. Da der südliche Münsteranbau ebenfalls nicht in Verband mit dem Treppenturm gestanden haben wird, so konnte er leicht entfernt werden, ohne Spuren zu hinterlassen.

Man braucht also aus dem Nichtauffinden von Spuren noch nicht wie Nolten[83]) zu schließen, daß ein südlicher Portikus unvollendet geblieben ist, oder daß man neben dem Treppenturm einen freien Ausgang gelassen hat, »der gegenwärtig wieder besteht«.

Die an der symmetrischen Anordnung der Treppenturmanbauten Zweifelnden seien an folgende Worte v. Rebers[84]) erinnert: »Wenn es sich um die Ergänzung eines Gebäudes handelt, dessen Grundzüge nur in der einen Hälfte bekannt sind, wird man in der Regel symmetrische Entsprechung voraussetzen dürfen, namentlich wenn es sich um ein Monumentalwerk und um eine einheitliche Neugründung handelt, welche durch räumliche Verhältnisse oder

---

[81]) Vgl. ebendas. S. 79.

[82]) Nach Ansicht des Verf. wäre also der Zweck der Tür am südlichen Treppenturm keinesfalls der gewesen, zu einem an dieser Stelle angebrachten, den Turm umfassenden Altan, von dem aus die Heiligtümer gezeigt worden wären, zu gelangen. Wie hätte auch ein so abseits liegender, gänzlich untergeordneter Platz zu einer derartigen feierlichen Handlung ausersehen sein sollen! Vgl. dazu Nolten S. 8 u. 38.

[83]) Vgl. Nolten S. 8 u. 38.

[84]) Vgl. Reber, Der karol. Palastb. II. Tl. S. 20.

durch zu schonende ältere Bestandteile nicht in unüberwindlicher Weise beengt ist.«

An einer anderen Stelle (S. 51) derselben Abhandlung sagt der nämliche Autor ferner: »Wenn die Merowinger auf ihren Villen (Paläste kennen wir nicht) sich nicht an dieses ursprüngliche Grundgesetz baulicher Konzeption (strenge Symmetrie bei den Römern!) gebunden haben, so ist das eben die Folge des Zurücksinkens in eine Barbarei, die wir einem Karl d. Gr. in seiner späteren Zeit niemals zur Last legen konnten und die wir nur begreifen und entschuldigen könnten, wo zwingendere Gründe als das Vorhandensein elender Reste zu widerstrebenden Abweichungen neigten«.

Wahrlich, diese trefflichen Äußerungen können Punkt für Punkt auf die Aachener Pfalzkapelle Anwendung finden und auch ohne urkundliche und tatsächliche Anhaltspunkte spräche die einfache Naturnotwendigkeit und Zweckmäßigkeit für ein symmetrisches Bild an der Westfassade. Verfasser hat deshalb in dieser Weise rekonstruiert. (Siehe Fig. 1.)[85]

Soviel über die Verbindung von Kirche und Atrium.

Da sich nach dem Bisherigen das Lateransgebäude (Sekretarium) südlich, das kirchliche Archiv und die Bibliothek nördlich vom Münster befunden hätten und dessen Westseite vom Vorhof eingenommen wird, so wäre bloß noch die Ostseite, der Platz hinter dem Chore, frei geblieben.

v. Reber[86]) vermutet nun, daß ein Gebäude, welchem wir gleichfalls an bedeutenderen altchristlichen Kirchen bereits begegnen, nämlich ein Hospitium, diese freie Stelle innegehabt habe und daß dessen Konfiguration ähnlich war dem ihm entgegengesetzten Paradisus. Seiner Aufgabe entsprechend wird dieses wohltätige Institut jedenfalls isoliert gestanden haben.

So ergibt sich denn, daß das karolingische Münster zu Aachen samt den dieses umlagernden Nebenräumen und Nebengebäuden, welche sicher teils durch Zugänge, teils ohne solche in mehr oder weniger lockerem Verbande mit jenem standen, im kleinen ein Bild manches altchristlichen basilikalen Komplexes und Rom hierfür in manchem Punkt das Vorbild geboten haben mag.

Es sei hier nur erinnert an die justinianische Marienkirche in

---

85) Vgl. auch die Abhandlung des Verfassers: »Traditionelles und Hypothetisches im Gewölbebau des karoling. Münsters zu Aachen«. Mit 2 Tafeln. (Allgem. Bauzeitung. Wien. 1906. Nr. 2.)

86) Vgl. ebendas. S. 22.

Jerusalem,[87]) welche von Prokopius mit ihrem Xenodochium und Hospital beschrieben wird, an die Apostelkirche zu Konstantinopel,[88]) wo nach der Beschreibung des Eusebius (Vita Const. IV. 59) rings um die Hallen Gemächer für den kaiserlichen Hof, Bäder, Ruheplätze, Herbergen und Wachthäuser eingerichtet waren, sowie an die majestätische Basilika Konstantins d. Gr.,[89]) welche mit den Anbauten fast eine kleine Stadt bildete (cité sacerdotable).

---

87) Vgl. Krauß II. Bd. S. 305.

88) Vgl. ebendaselbst.

89) Vgl. Fleury p. IX u. X.

Ansbacher Malerlisten des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von **Albert Gümbel**, Nürnberg.

In seiner verdienstvollen Darstellung der künstlerischen Bestrebungen am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie, widmet Friedrich H. Hofmann in Kapitel »Plastik, Malerei und Kunstgewerbe« des ersten Teiles auch den Malern der ausgehenden Gotik, soweit sie durch Geburt den besprochenen Gebieten angehören, einige Worte. Es sind kaum drei bis vier Namen, die er hier nennt, jedoch selbst wenn die gotische Zeit mehr innerhalb des Rahmens seiner Schilderung gelegen hätte, wäre es bei dem dürftigen Stande unserer Quellennachrichten bisher kaum möglich gewesen, eine längere Liste solcher Meister aufzustellen. Und doch liegen auch aus jener Zeit einige kunstgeschichtliche Probleme vor, die recht wohl einen Anreiz geben können, jenen Meistern der absterbenden Gotik nachzuspüren. Noch harrt z. B. die Frage nach dem Meister des bekannten, von Markgraf Friedrich IV. gestifteten Dreikönigsaltares der Heilsbronner Münsterkirche ihrer befriedigenden Lösung; auch Hofmann hat sie leider beiseite stellen müssen. So erscheint es vielleicht nicht ohne Verdienst, das urkundliche Material des 15. und 16. Jahrhunderts in dieser Richtung durchzuprüfen. Verfasser hat dies für die Zeit bis etwa zum Tode Markgraf Georgs des Frommen († 1543) versucht, wobei er in erster Linie die heute im K. Kreisarchive Nürnberg verwahrten Stadt Ansbachischen Stadtbücher und -gerichtsprotokolle heranzog, zwei sehr wertvolle, bisher noch unbenutzte Quellen zur Geschichte der alten Hohenzollernstadt. Den Inhalt der Stadtbücher bilden, entsprechend dem mittelalterlichen Begriff der »Erbebücher«, in bunter Reihe Aufzeichnungen über Eigentumsveränderungen an Grund und Boden, Rentenkäufe und Ewiggeldsbestellungen, schiedsrichterliche Verträge, Heiratsgedinge und letztwillige Verfügungen, Urfehden usw. Diesen Beurkundungen treten sodann die Protokolle des Stadtgerichts, bis 1473 mit ersteren abwechselnd, dann von ihnen getrennt und seit 1479 in eigene Gerichtsbücher verwiesen, ergänzend und erläuternd zur Seite. Sie bieten, nach Bürger- und Bauernhändel geschieden, insbesondere unter den Rubriken »Bekenntnisse« d. h. Schuldanerkenntnisse und »Klagen« d. h. summarische

Aufzählungen der angefallenen Klagen (oft 20 bis 30 an einem Termin), unter Nennung der Prozeßgegner und des Streitgegenstandes — eine weitere Abteilung bilden die richterlichen Zwischen- und Endurteile — naturgemäß eine Fülle von Namen zur Familiengeschichte Ansbachs und seiner Umgebung. Die hier in Betracht gezogenen Bände umfassen die Zeit von 1388—1565. Bei dem Reichtum des vorliegenden Materials war es nicht gut möglich, sämtliche Einträge wortgetreu wiederzugeben. Ganz Untergeordnetes, das sachlich oder chronologisch nichts Neues bot, wurde beiseite gelassen, manches nur kurz erzählend angemerkt, auch bei wörtlich wiedergegebenen Einträgen Nebensächliches und Formelhaftes nur nach seinem Inhalt gekennzeichnet.[1])

---

[1]) Unerwarteterweise ergab sich bei der Durchsicht der Gerichtsbücher auch eine weitere archivalische Notiz über den in meinem letzten Aufsatz: »Archivalisches zur fränkisch-schwäbischen Kunstgeschichte, Öttinger Meister in Kloster Heidenheim« usw. (Repert. f. K. W., Bd. 28) genannten Steinmetzen Bal[tha]sar von Öttingen aus dem Jahre 1508. Sie lautet (e, folio 117 [b]): »In der sach zwischen dem anwalt des Baltassar, steinmetzen von Ötting, als cleger, und dem Hans Kugler von Nordling, als antworter, ist nach clag und antwort zů recht erkant, das Hans Kugler dem antwalt die 11 ℔ und 22 dn. pillich ausrichten soll. ist eröffnet donerstag nach kathedra Petri (= 24. Februar (15)08.« Sein Gegner, wohl auch ein Steinmetz, mag ein Sohn oder Verwandter des uns aus der Nördlinger, Nürnberger und Ansbacher Kunstgeschichte (St. Georgskirche in Nördlingen, Augustinerkloster und Türme von St. Sebald in Nürnberg, Gumpertuskirche in Ansbach) bekannten Heinrich Kugler von Nördlingen gewesen sein.

Im Jahre 1514 und 1515 spielt ein Streithandel zwischen Vll Schuhel, Steinmetz, einer- und Meister Endres Einhart und Leonhard Seuß, beide Steinmetzen, andererseits wegen Beleidigung.

Dürftiger, als vermutet, gestaltete sich die Ausbeute an Nachrichten über vorhandene Kunstwerke oder Stiftung solcher. Es konnte nur eine einzige aus dem Jahre 1476 gefunden werden. In diesem Jahre stiftete der wiederholt als Bürgermeister zu Ansbach genannte Fritz Neusteter eine »tafel« auf den Frauenaltar in der St. Johannispfarrkirche zu Ansbach. Die Notiz besagt (b, fol. 225 [b]): an suntag nach Dyonisii (= 13. Oktober) ao. etc. 76. item nachdem Fritz Newesteter 40 gulden von seinen schulden mit freiem guten willen und wissen an das gotzhaus der pfarkirchen sant Johanns, nemlich an ein tafel auf unser frauen elter, geben und daran 10 gulden, die man bei Contz Weisbecken eingenommen, bezalt, hat er die ubrigen 30 gld. auch verwisen an die schulde, die im Contz Weisbeck schuldig ist. auf das hat der genant Weisbeck fur sich und sein erben bekennt, solich 30 gulden dem genanten gotzhaus und seinen heiligenpflegern s. Johanns zu ausrichten und zu bezalen in aller der maß, als er die dem Newesteter bezalt solt haben nach laut der schrift im statbuch an sampstag nach Magdalene im 73., dieselbig schrift gegen dem gotzhaus bleiben und steen solle in allermaß, als sie der genanten 30 gld. halben gegen dem Newesteter gestanden ist. darauf hat der genant Fritz Newesteter für sich und sein erben den genanten Contz Weisbecken ledig und lose gesagt, doch dem genanten gotzhaus an der benanten summa 30 gulden onschedlich. act. vor Heinrichen Musler, Heinlein, Heintz Pesmann und Niclas Grubner. die quo supra.

Von dem übrigen, zur Ergänzung der so gewonnenen Namenlisten benutzten archivalischem Material möge nur noch ein kleiner Pergamentkodex hervorgehoben werden, ein Nekrologium der St. Sebastiansbruderschaft bei St. Johann in Ansbach.[2])

Diese Bruderschaft, welche es sich zur Aufgabe machte das Gedächtnis ihrer verstorbenen Mitglieder alljährlich viermal mit Vigil und Seelamt zu begehen, wogegen diese bei Lebzeiten alle Jahre 12 Pfennige Brudergeld zu zahlen und beim Eintritt ein Pfund Wachs zu geben hatten, dürfte zur Zeit Kurfürst Friedrichs I. von Brandenburg (als Markgraf Friedrich VI.), reg. 1398—1440, gestiftet worden sein, da sein und seiner Gattin Elisabeth Name an der Spitze der verstorbenen Brüder aus dem markgräflichen Hause steht. Außer ihm erscheinen noch sein Sohn Kurfürst Albrecht Achilles († 1486), sein Enkel Markgraf Sigismund († 1495) und die Markgräfinnen Sophia, Gemahlin Markgraf Friedrichs IV. († 1512), und Barbara, dessen Schwester, Gemahlin Herzog Heinrichs von Schlesien († 1515); an sie schließen sich eine größere Zahl Adliger an, dann folgen in langer Reihe Bürgerliche, unter ihnen eine große Anzahl fürstlicher Diener, Torhüter, Trompeter, Büchsenmeister, Köche. Im Jahre 1505 wurden die Rechte und Pflichten der Bruderschaftsmitglieder neu geordnet und diesem Anlaß verdanken wir das vorliegende Totenregister, welches natürlich auch die älteren Listen wieder aufnahm, wie es selbst bis in die 20er Jahre fortgesetzt erscheint.

Auf Grund des angegebenen Materials können wir nun folgende (alphabetische) Liste ansbachischer Malernamen, darunter zweier, bisher nicht bekannter markgräflicher Hofmaler, aufstellen:

1. Endres, Maler.

1468, 17. Mai (Ansbacher Stadt- und Gerichtsbücher, b,[3]) fol. 59a): Item Endres malers erste clag uff Peter, glaser, umb daz er ime sein gemelde abgewischt hat.

1468, 18. Dezember (b, fol. 75a): Zu wissen, daß Cuntz Hester der alt sein haus und hofrait am markt, zwischen Heintz Sonners und des Ehingers häusern gelegen, zu kaufen geben hat dem ersamen Endres maler und kumpt zu rechtem kauf umb 155 fl. rh. landswerung . . . [Folgen Abmachungen über die Bezahlung, für welche das Haus Pfand sein soll.] und sein kaufleut gewest uff Cuntz Hesters seiten die ersamen

---

[2]) K. Kreisarchiv Nürnberg. Oberamt Ansbach. I. Stadt Ansbach. Titel I Nr. 38.

[3]) Die hier in Betracht kommenden Bände wurden des bequemeren Nachweises halber nach der chronologischen Reihenfolge ihrer Anfangsjahre mit Buchstaben bezeichnet. Es bedeutet demnach:

Hanns Meck, Wylhalm Schreiner und Fritz Hester und uff Endres malers seiten meister Vlrich snitzer u. ander. actum vor Cuntzen Schonleben, untervogt, Hans Arnolt, castner, Joß Armpawer, Jorg Smid, Hainr. Smit, Burchart Stocker und Fritz Sleiffer. [An der Kaufsumme bezalt Endres (Endriß) maler 1468 und 1470 je 20 fl.] Darunter:

1469, 9. April: Endres maler verkauft Thoman Meyr auf Wiederkauf 2 fl. jährl. Gilt aus obigem Haus. actum am suntag vor quasimodogeniti 1469 vor den obgemelten vogt und rats.

1469, 17. Okt., 1470, 20. Febr., 27. April, 3. und 31. Juli: Erscheint in verschiedenen Schuldklagen.

1474, 9. August: Siehe Peter Wüst.

1477 (b, fol. 350^{a} ff.): Wird von Hanns Gerung auf eine Geldsumme beklagt.

1477, 19. Aug. (b, fol. 359^{a}): Item Endres maler bekennt dem Schablein 11 maß weins zu 7 dn.

1486, 19. Juli (c, fol. 106^{b}): Endres maler verkauft an den Schneider Balthasar Gotz seine Behausung sammt Gärtlein zu Ansbach:

Item Endres maler, burger zu Onoltzßpach, hat bekennt fur sich und all sein erben, das er recht und redlich verkauft und zu kaufen geben hab und geb auch zu kaufen in craft diser schrift und statpüchs sein behausung und hofrait mitsampt dem gertlein daran dem ersamen Balthassern Gotzen und allen seinen erben, auch mit aller zue- und eingehorung, es sei an lichten, traufrechten und winkelrechten, nichts davon ausgenommen, in aller der maß er das bisher inngehabt, genoßen und gepraucht hat. und kumpt zu rechten kauf umb 166 gulden guter gemainer landswerung . . . [Folgen Abmachungen über Ablösung einer auf dem Hause ruhenden Ewiggilt, Bezahlung des Kaufschillings und Gewährleistung.] actum vor burgermeister und rate am mitwoch nach divisionis apostolorum ao. 86to. [Folgen noch Einträge über die Ablösung der Eniggilt vom gleichen Datum und über die Bezahlung des Kaufpreises aus den Jahren 1487 und 1488.]

1488, 10. Dezember (d, fol. 74^{a}): Erste clag maister Endres maler zum Mechellein umb 80 dn.

---

a	die	Stadtbücher	und	Gerichtsprotokolle	von	1388—1467
b	„	„	„	„	„	1467—1479
c	„	„			„	1480—1496
d	„			„	„	1486—1515
e	„			„	„	1488—1512
f	„			„	„	1512—1524
g	„			„	„	1524—1538
h	„	„			„	1535—1556

1495, 11. Juli (d, fol. 184a): Erste clag Herman Schnat und Endres maler als treushender Hans von Putzpach[4]) zum Hans Sturm umb 10 gulden verschinen frist.

1495, 11. Juli (fol. 184b): Erste clag Elizabeth Schmidin zum Endres maler und H. Schnatten als treushänder und testamentarien irs vorigen mans seligen umb die übermaß, so ir voriger man, Hans von Putzpach seligen, über das testament verlassen hat, nichts ausgenommen.

1498, 8. Mai (d, fol. 235a): Erste clag Endres maler, Herm. Schnat und Herm. Seydenetter als treushender des Putzpachers zum Peter maler umb 14 gulden.

1498, 8. Mai: Erste clag Endres maler zum Peter maler von mißhandlung wegen.

1499, 24. April (d, fol. 250a): Die oben genanten Treuhänder klagen auf das Haus, »so Mertein Pötzinger von seiner (d. h. des Hs. von Putzbach) verlaßen wittib erkauft, umb 10 fl. verschiner frist Michahelis«.

---

[4]) Es war dies ein Steinmetz, der in unseren Stadtbüchern und Protokollen als Meister Hanns von Putzpach (wohl das in Oberhessen, südlich von Gießen, gelegene Städtchen Butzbach) in der Zeit von 1465—1495 oft genannt wird und eine nicht unbedeutende Rolle gespielt zu haben scheint. Die älteste Nachricht, die wir über ihn besitzen, ist eine im Stadtbuch b, fol. 4b enthaltene Abrechnung der Heiligenmeister (Kirchenpfleger) der St. Johanniskirche zu Ansbach über seine Entlohnung für geleistete Arbeit während der Jahre 1465—1469. Der baugeschichtlich interessante Eintrag lautet: Zu wissen, das Hans Meyr und Joß Armpawer, bede gotzhausmeister, in gegenwertigkait Fritzen Newensteters, an der zeit burgermeister (vergl. oben Anm. 1), Heinrich Müslers und Hs. Arnolt, castners, mit meister Hansen steinmetzen gerechent haben vom suntag nach s. Vlrichstag im 65. jar bis auf suntag nach s. Vlrichstag im 69. jar, sumerlon und winterlon. und die 4 jar sumer- und winterlon und das padgelt mach alles in einer summ 805 ℔ und 18 dn. und je ein sumerlon zu 24 dn. gerechent, und ein winterlon zu 18 dn. und alle wochen 3 dn. zu padgelt. daran get im abe 253 ℔. für 284 tag sumerlon und 43 tag winterlon, die er auswerdig gearbait hat. item so hat meister Hans die 4 jare eingenomen 3 fl. und 100 ℔. von Hans Meyrn; mere hat Hs. Meyr Vlrichen Weyglein geben für meister Hansen 69 ℔. 1 dn. an seiner atzung. über das bleibt man ime schuldig die 4 jahr 383 ℔. und 17 dn; an dem t[enet]ur er 3 gld. item das gelt zu golde gemacht und je 8 ℔. fur 1 fl. gerechent, facit 47½ fl. 3 ℔. und 17 dn. und die obgemelten 3 gld. aufgehaben, dennoch bleibt man im schuldig 44½ gulden 3 ℔. 17 dn. item so bleibt man ime von alter schuld schuldig, die man mit ime verrechnet hat am suntag nach St. Vlrichstag im 65. jare, 590 gld. 6 ℔. 18 dn. item um alte und neue schulde zu einander gerechent, so bleibet man meister Hannsen schuldig 635 gld. 3 ört und 5 dn. daran hat man im geben 100 gld. an s. Gallentag anno etc. im 69. jare vor Fritzen Newerstetter, burgermeister, Hans Arnolt, castner, und Heintzen Sonner. Der Meister kaufte 1478 ein Haus am Markt, 1495 wird er als verstorben bezeichnet.

Von älteren Meistern wird 1463 ein »Endres steinitz« (= steinmetz) erwähnt, wohl der von Hofmann, a. a. O. S. 53 genannte.

2. Endres malerin (Ehefrau von 1)

wird in den Jahren 1470—1488 als Klägerin und Beklagte genannt.

3. Friedrich, Maler.

Nekrologium der Sebastiansbruderschaft, fol, 4a: [Gedenkt] Maister Fridrichs malers und seiner ux[or].[5])

4. Haller, Nikolaus, Maler.

1459, 6. November (a, fol. 36b): Item Claws Haller, moler, bekant dem jungen Fritz Ecken 6 ℔. 12 dn.

1459, 6. November: Item Albrecht Gurtler bekant dem Claws moler 6 ℔. 12 dn.

1462, 20. April (a, fol. 54a): Item sein [d. h. Heintz Rabs] erste clag uff den Clas Haller, moler, umb 14 ℔.

1462, 18. Juni (a, fol. 55a): Item Clas Haller, moler, bekant dem Heintz Raben 14 ℔. uff rechnung.

1462, 26. Juni (a, fol. 55b): Item Clas maler bekant dem wirt von Megersheim 7 ℔. 12 dn. ut supra.

5. Hans, Kartenmaler.

1496, 8. März (d, fol. 191a): Erste clag Margretha Schechlerin zum Hans kartenmaler umb mißhandlung.

1496, 4. Oktober, 1502, 26. Januar und 8. März: Erscheint als Kläger und Beklagter in verschiedenen Streithändeln.

1507, 19. Januar (e, fol. 78): In der sach zwischen Sixt Weiglein, als clager, ains« und Hanns kartenmalers verlaßen wittibe,[6]) als antworterin, anderstails ist nach allem fürbringen zu recht erkant, das Sixt Weiglein anzaigen soll, was er mer gemacht hab, dan ime im bestant verdingt sei, das soll gehört werden und ferner geschehen, was recht ist. promulgata [sc. sententia est] feria IIIa post Anthoni 1507.

---

[5]) Dieser Meister ist wohl zweifellos identisch mit jenem »Friedrich der Maler«, von welchem Hänle, Skizzen zur Geschichte von Ansbach, Ansbaeh 1874, S. 70 erwähnt, daß er im Jahre 1438 in einer Urkunde eines in der Stadtregistratur Ansbach befindlichen Kopialbuches genannt wird. Er kommt auch 1457 und 1458 in den Klagebüchern des Landgerichts Nürnberg als »Fritz Maler« zu Ansbach vor. Bei einer, sich wohl kaum weit von der Wirklichkeit verirrenden Annahme von 1 bis 2 Einträgen im Jahre in unser Nekrologium (vgl. Anm. 7) mag der Tod unseres Meisters etwa um 1465 fallen.

[6]) Möglicherweise ist eine erste Ehefrau von ihm mit der im Bruderschaftsverzeichnis fol. 5b genannten »Elisabeth des kartenhensles ux[or]« gemeint.

6. Meister Heinrich, Schnitzer (identisch mit Nr. 22?).

1493, 10. Dezember (d, fol. 171a): Erste clag maister Hainrich schnitzer auf ein acker, der des alten schwarzferbers gewesen.

Vor 1502. Nekrologium der Sebastiansbruderschaft, fol. 5b: [Gedenkt] Heinrich bildschnitzers.[7]

7. Kartenmaler, der.[8]

1478, 10. Februar (b, fol. 366a): Item Herman Waltherin erste clag zum cartenmaler umb unzucht.

1478, 6. und 27. Oktober, 1479, 19. Januar: Erscheint neben seiner Frau als Kläger und Beklagter in verschiedenen Streithändeln.

8. Lucas, maler.

1488, 17. Juni (d, fol. 63b): Erste clag Lucas maler zum Hanns von Putzpach von schlagens und mißhandlung wegen.

9. Marx malerin.

1469, 28. November (b, fol, 86b): Marx malerin hat bekennt Steffan Gruberin 1 fl. minus 8 dn.

1476, 15. Oktober (b, fol. 347b): Item Heintz Flecks erste clag zu der Marx malerin umb 4 ℔. 18 dn.

---

7) Bei der ungefähren Jahresbestimmung können wir ausgehen von dem zwei Namen nach unserem Bildschnitzer genannten Ansbacher Chorherrn Paul Steiner [her Pauls Steiner chorhern]. Aus den Totenkalendern des St. Gumpertusstiftes wissen wir nun, daß dieser am 17. Oktober 1502 gestorben ist. Demnach muß der Tod des Meisters vor dieses Jahr fallen, etwa um 1500.

Im K. Kreisarchive Nürnberg befindet sich ein kleiner Faszikel »Abzeichnungen verschiedener Grabschriften und Inscriptionen, welche teils in dem Innern der hiesigen Stadtkirche, theils an den Außenseiten derselben zu finden sind. Aufgenommen und dem Hochfürstlichen Geheimen Archiv überreicht von Joh. Bernhard Fischer, Hochfürstlichen Geheimen Canzlisten etc.« aus dem Jahre 1785. Dieser gibt unter Nr. 1 auch eine hier interessierende Inschrift:

Año dñi. Mo-CCCCc
vnd V jar am oster
tag verschied der
ēber meister heinrich
pild schneider.

Die Schrift ist deutsche Minuskel. Sie befand sich »ohnfer des westlichen Eingangs der Anspachischen Stadtkirche rechter Hand«.

Aus der Jahreszahl ergibt sich, daß dieser »Bildschneider«, selbst wenn in der Inschrift 1505 statt 1405 zu lesen wäre, nicht mit dem obigen identisch sein kann.

8) Er ist wohl sicher ein und dieselbe Persönlichkeit mit einem 1476 genannten »Cunrat kartenmacher« und vielleicht auch mit einem 1472 erwähnten »Conrat moler«.

10. Mathes, Schnitzer [oder Eigenname].

1488—1503 als Kläger und Beklagte genannt.

11. Melchior [Rainberger?] maler.[9]

1506, 6. Oktober (d, fol. 388a): Erste clag Melchior maler zum Hans Lachner von einer zeugnus wegen gegen Peter maler von lidlons wegen (in gleicher Sache klagt er gegen den jungen Sixt Kornberger).

12. Muerl, Philipp, Hofmaler (identisch mit Nr. 14?).

1518, 4. März. Die Markgrafen Casimir und Georg von Brandenburg beurkunden, daß sich Philipp Muerl, ihr Hofmaler, mit ihnen über den herrschaftlichen Anteil an seiner Nachsteuer vertragen habe.

»Muerel hofmalers bewilligungsbrief« (Abschrift, K. Kreisarchiv Nürnberg, Gemeinbuch tomus VI, fol. 170a).

Wir Casimir und Georg als die eltisten regierenden gebrüdern, von gottes genaden marggrave zu Brandenburg: als sich vergangner tag aus unserm und der unsern der vom rate hie zu Onoltzpach zulaßen und bewilligen Philips Muerl, unser hofmaler, seiner burgerschaft geledigt hat nach laut eins sondern ledigsagungsbriefs, den ime die vom rat zu Onoltzpach obgemelt deshalben übergeben haben, darauf er uns auch schuldig worden ist, uns unsern tail an seiner nachsteuer[10]) zu entrichten und zu vergenugen, bekennen offentlich mit disem brief gein allermeniklich, das sich gemelter Philips Muerl, unser hofmaler, um solichen unsern teil, den er uns, wie jetz gemelt, an seiner nachsteuer schuldig worden ist, jetzo mit uns zu unserm genugen vertragen hat; darumb sagen und zelen wir fur uns und unser erben gedachten Philips Muerl, unsern hofmaler, und alle sein erben von obgemelts unsers teils wegen, uns an gemelter seiner nachsteuer zugehorend, hiemit und in craft ditz briefs genzlich quit, ledig und los; des geben wir ime diesen unsern brief zu urchund, der mit unsern gemeinem anhangenden insigel besigelt ist. ge-

---

9) Wegen des vermutlichen Familiennamens vergleiche unten bei Peter Wüst, 1507, 12. November.

10) Der Maler wollte offenbar Ansbach verlassen, worauf auch seine Aufgabe des Bürgerrechts deutet. Unter Nachsteuer versteht man eine prozentuale Abgabe von einem durch Wegzug, Erbschaft etc. aus dem Lande gehenden Vermögen. Sie scheint in Ansbach zwischen dem Markgrafen und des Stadt geteilt worden zu sein. Der markgräfliche Anteil wird dem Meister erlassen.

scheen zu Onoltzpach, an donerstag nach dem sontag Reminiscere in der vasten (= 4. März) etc. 1518.[11])

13. Mutel [Mütel], Philipp, Hofmaler.

1525, 6. März. Die Markgrafen Casimir und Georg von Brandenburg bekennen Philipp Muetel und Margaretha, dessen Ehefrau 600 fl. Rhein. geliehenen Geldes schuldig zu sein. (Abschrift. K. Kreisarchiv Nürnberg, AA: Akten Nr. 1402, fol. 250ᵃ bis 251ᵃ.)

»Verschreybung gegen Pfilipssen Mueteln, Mallern zu Onoltzpach, vmb VIᶜ fl. in müntz.«

Wir Casimir und Georg etc. bekennen für uns und alle unser erben, das wir rechter redlicher schuld schuldig worden sind, gutlich gelten sollen und wollen unserm diener Pfilipssenn Muetel, Margarethe, seiner eelichen hausfrauen, und allen iren erben 600 gulden an münz, guter reinischer landswerung zu Franken, die sie uns gütlich geliehen und wir furter in unsern nutz und fromen gewendt haben; von solchen 600 gulden münz, alledieweil die unbezalt aussensteen, sollen und wollen wir oder unser erben genantem unserm diener Pfilipssen Muetel, Margarethe, seiner hausfrauen, oder irn erben zu rechtem, redlichen und gedingtem zins 30 gulden reinischer lw., auch an guter, ganghafter münz, alle jar jerlichen und jedes jars besonder uf s. Peterstag cathedra genant oder in 14 tagen vor oder nach ungeverlich aus unser oder unser erben camern hie zu Onnoltzpach uf ir zimblich quitantzen antworten und bezalen ... [Folgen Festsetzungen über die Aufkündigung des Kapitals oder der Zinsenzahlung, Bürgensetzung, »Leistung«[12]) zu Ansbach oder Windsheim, Ersatz verstorbener Bürgen, endlich Versprechen der Markgrafen, die Bürgen ohne Schaden aus der Bürgschaft zu lösen und Gelöbniss der Bürgen Alles, was in bezug auf sie ausgemacht worden sei, getreulich zu erfüllen.] und des zu warem urkunt haben wir marggraf Casimir und marggraf Jörg, gebrudre, unsere gemein insigel mit rechtem wissen an diesen brief gehangen. so haben wir hernach geschriben

---

[11]) Ich möchte auch annehmen, daß die Ehefrau dieses Hofmalers mit dem Eintrag des Nekrologiums der St. Sebastiansbruderschaft, fol. 7ᵃ: [Gedenkt] Margreth des Philip, malers, ux[or] gemeint ist. Dieser Eintrag muß vor das Jahr 1511 fallen, da der etwas weiter unten genannte Dr. Johannes Pfott, markgräflicher Rat, nach den Totenkalendern des St. Gumbertusstiftes am 30. Dezember 1511 verstorben ist.

[12]) Unter Leistung verstand man das Recht des Gläubigers zu verlangen, daß der zahlungsunwillige Schuldner (oder dessen Bürgen) sich in ein Wirtshaus verfüge und dort so lange auf eigene Kosten zehre, bis er seine Schulden bezahlt habe.

purgen uns iglicher sein eigen insigel zu der genanten unser gn[edigen] h[errn] der marggrafen insigel an diesen brief auch gehangen und sind wir ditz di purgen mit namen Wilhelm vonn Leonrod zw Leonrodt, Wolf von Khindsperg zu Weyltlingen und Wilhelm vonn Velberg zw Kreilsheim. der geben ist zu Onnoltzpach, am montag nach invocavit etc. 1525.

1538, 17. Juni. Markgraf Georg von Brandenburg, zugleich im Namen seines Neffen Albrecht, bekennt Margaretha, Philipp Mutels, Malers, Wittwe 250 fl. Rh. schuldig zu sein. (Ebenda, Nr. 1405, fol. 36[b]).

»Philipp Mutels Mallers seligen verlassen wittwen verschreibung vmb drithalbhundert gld. in grober muntz.«

Von gottes gnaden wir Georg, marggraf zu Brandenburg etc., fur uns selbst und anstatt des hochgebornen fürsten unsers freundlichen, lieben jungen vettern, herrn Albrechts, markgrafen zu Brandenburg etc., bekennen und thun kunt offentlich mit diesem brief, das uns unser liebe getreue Margeretha, weiland Phillipsen Mutels, malers, seligen nachgelassen witben, gütlich gelihen und zu unsers rentmaisters und gegenschreibers Hie[r]onimussen Hartung und Hannsen Jegers handen also bar erlegt hat drithalbhundert gulden an guter grober ganghafter münz reinischer landswerung zu Franken. die gereden und versprechen wir genanter Margerethen Mutlin, witben, und allen iren erben von dato an bis uf Petri Cathedra negstkunftigs 39. jars nach anzale der zeit, nemlich mit 6 fl. und 1 ort, zu verzinsen und ir solichen zins berürter werung auf nechstkunftigen s. Peterstag gegen geburlicher quitantz aus unser rentmaisterei alhie gütlich ausrichten und bezalen zu lassen und ir furter soliche drithalbhundert gld. haubtguts egerurter werung zu den funfthalbhundert gulden haubtgut, die sie sonst noch bei uns und derwegen ein sondere verschreibung bei handen hat, in ein summa und verschreibung, der alten gemeß, ziehen und ir und allen iren erben dieselben verbürgten und besigelten verschreibung gegen uberantwortung dieser und dan der alten verschreibung zu iren oder irer erben sichern handen und gewalt antwurten ze lassen in zweien monaten nach Petri nechstkunftig volgend. und solichs alles one allen verzug, costen, scheden und genzlich on geverde. zu urkunt ist dieser prief mit unserm und gemelts unsers freundlichen lieben jungen vettern gemainem, anhangenden secretinsigel besigelt und geben zu Onnoltzpach, am montag nach dem sontag trinitatis etc. 1538. [Folgen noch die Namen der adeligen Bürgen.]

1539, 25. Februar. Schuldbrief der Markgrafen Georg und Albrecht von Brandenburg für dieselbe über 250 fl. (Ebenda, fol. 70[b].)

Die Urkunde beginnt: Von gottes gnaden wir Georg und Albrecht, gevettern, marggraven zu Brandenburg etc., bekennen und thun kunt offentlich mit disem brief, das wir unser lieben getreuen Margaretha, weiland Philipsenn Muttels sel. nachgelassen witwe, und allen iren erben drithalbhundert gulden reinischer in grober monz rechter redlicher schuld schuldig geworden sind . . . [Folgen Abmachungen über die Verzinsung mit 10% und Aufkündigung.] und deß zu warem urkunt haben wir unser gemain insigel wissentlich an diesen brief gehangen, der geben ist Onoltzbach, am dinstag nach s. Peterstag cathedra genant etc. 1539.

1539, 29. Juni (h, fol. 99[b]): Margaretha, Philipp Mutels, Malers, Wittwe verkauft an Bartholomäus Hardung ein Haus.

Ich Margaretha, Philippen malers seligen nachgelaßne hausfrau, mitburgerin alhie zu Onoltzpach, beken hiemit und in craft ditz gegenwertigen statbuchs, das ich eines rechten ehewigen, entlichen und unwideruflichen kaufs verkauft und zu kaufen geben hab . . . dem erbarn und achtbarn Bartelmeßen Hardung, meines genedigen herrn herrn Albrechten, markgrafen zue Brandenburg, dienern, mein behausung hie in der ringmauer in der neustat, zwischen Sixten Schneidern und Peter Nuffern, gerbern, hause gelegen, allermaße ich die mit trauf- und winkelrechten, lichten, ausgüßen, unden und ab erden, ingehabt, genutzt und gebraucht hab. und kombt solicher kauf umb 260 gulden reinischer landswerung. [Folgen Bestätigung der Bezahlung und Übergabeformeln.] act. am sonntag Petri et Pauli apostolorum ao. 39. zeugen umb bit dis einschreibens seint die erbern Georg Keck, Hans Hiller, bede des erbern rats.

14. Philipp, Maler (identisch mit Nr. 12?).

1516, 15. April (f, fol. 89[b]): In der sach zwischen Blasius Dachspach, clager, an einem und Philipps maler, antworter, nach clag, antwort, rede, widerrede, verhorung unsers gnedigen herren marggraf Friederichen spruchbrief[13]) und uf der stat Onolczpach geschworn underzeuger beschaid und allem furbringen ist zu recht erkannt, daß der antworter dem cleger umb den zuspruch nichts schuldig sei.

1516, 19. August (f, fol. 101[b]): Erste clag Philipp maler zum Blasio Dagspach uff di hofstatt neben seinem haus und etlich gerichtsscheden.

1516, 24. September (fol. 106[a]): Obige Streitsache wird »in den Rath geschoben«.

[13]) Dies scheint darauf hinzudeuten, daß der Hofmaler Philipp Mürl hier gemeint ist. Der genannte Markgraf ist Friedrich IV. Senior (abgesetzt 1515).

1516, 10. Oktober (fol. 108a): In gleicher Sache wird erkannt, daß Beklagter dem »Philipp maler« nichts schuldig sei.

1517, 27. Oktober (f, fol. 130a): In gleicher Angelegenheit wird zu Recht erkannt, daß »Philipp maler dem B. Dachspach aufs negst recht in seinen spruchen soll antworten«.[14])

15. Platner, Alexander, Maler.

1551, 22. Mai (h, fol. 331a): Genannter und Emilia, dessen Ehefrau, erteilen 2 Ansbacher Ratsherren Entlastung in bezug auf deren vormundschaftliche Verwaltung:

Ich Alexannder Platner, maler, und Emilia, sein eheliche hausfrau, weiland Endres Herrnbergers verlassne tochter, bekennen hiemit und in kraft dits statbuchs fur uns und beder unser erben, das die erbarn ... Friderich Knawer und Georg Eysen, bede des eltern rats zu Onoltzpach, als gewesne meine und meiner geschwistrigit vormunder, uns beden eheleuten irer vormundschaftlichen verwaltung ufrichtige, redliche und grundliche, bestendige rechnung getan haben, daran wir ein gut vernügen und gefallen gehabt ... [Folgen die Entlastung und das Versprechen, keine Ansprüche mehr gegen die Vormünder zu erheben.] zu urkund ist solchs uf bitt und beger aller tail in dits statbuch verleibt und seind zeugen um bitt willen dits statbuchs: Fridrich Weber, burgermeister, und Jörg Strölein, bede des eltern rats, eingeschrieben freytags nach pfingsten 1551.

Rainberger (?), Melchior. Siehe Melchior.

---

[14]) Ein »Philipp Maler«, wohl zweifellos der hier genannte, wird auch in einer Rechnung der von Kurfürst Albrecht Achilles bei der Georgskapelle des St. Gumbertusstifts im Jahre 1460 gestifteten Schwanenordensgesellschaft, süddeutscher Zunge, aus dem Jahre 1512 (K. Kreisarchiv Nürnberg, Stift Ansbach, Titel 21, Nr. 26, Prod. 12) genannt. Dieses Aktenstück, betitelt: »Des Scolasticus anzeigen seiner rechnung der Ritterschaft gesellschaft halben«, lautet:

Item was ich hab ausgeben von der ritterschaft wegen:

4½ fl. von den engeln zu schneiden dem bildschnitzer zu Ornbaur [Ornbau, ein kleines fürstbischöflich eichstädtisches Städtchen an der Altmühl],

12½ fl. dem Philip maler von den engeln zu fassen und ubergulden,

6 ℔. dem Jorg schlosser bei dem obern dor vom wimperg zu machen und die engel zu henken;

dargegen hab ich empfangen von Jorgen von Zettwitz ritter etc. 12 fl., hat er mir geschickt bei seinem knaben, den Philipp maler davon zu bezalen,

item her Hardung marsalk hot uberentwurt 7 fl. von her Wilhelm von Rechperg wegen, von den hob ich ausgeben 6 fl. in zu begeen und ist 1 fl. uberbeliben, den hab ich geben an die engel.

16. und 17. Schönlein, Jud,[15]) Kartenmaler, und Kartenmalerin, Jüdin.

1486, 7. Juni (d, fol. 7a): Erste clag kartenmaler jud zum Pauls Grön um 8 ℔. gelihens gelts.

1486, 3. Oktober (d, fol. 11b): Item kartenmaler jüdin bekennt herr Lorentz Menger 1 fl. in acht tagen zu bezalen an alles verziehen.

Beide werden in den Jahren 1487—1489 noch wiederholt als Kläger und Beklagte genannt.

18. Thomas, Maler.[16])

1487, 31. Mai, 5. Juli, 23. August, 4. Oktober; 1489, 7. Juli: Erscheint als Kläger in einigen Schuldklagen.

1490, 2. März (d, fol. 96b): »Thoma maler« wird als Kerzenmeister der »Elenden Bruderschaft« zu Ansbach genannt.

1491 (d. fol. 121b): Frevel. 2 ℔. Kaspar Kienberger gegen Thoma maler.

1498, 10. Mai (d, fol. 236b): Erste clag maister Thoman maler zum Jacob Gewder, den man nennet Dopler zum Dornberg, umb 6 gulden versprochens und verfallens lergelts von seins son wegen.

1499—1501: Erscheint als Beklagter in einigen Schuldhändeln.

1503, 3. Oktober (d, fol. 347b): Item Johannes, des Thoman malers son, bekennt Johannes, des Hans von Lewtershausen sone, 7 fl.

1505, 10. Juli, 29. Oktober; 1506, 13. Januar (d, fol. 370b ff.): Klage »Thoman malers« gegen Conrat Stumpff wegen Mißhandlung und Schmähworten, »die er im und seinem geschlecht zugemessen«.

---

[15]) Als Quelle für den Familiennamen und zugleich als Nachweis für die Tatsache, daß es sich hier wirklich um einen jüdischen Künstler handelt, sei noch ein weiterer Eintrag gegeben:

1487, 6. März (d, fol. 28): Bekentnuß. Item Schonlein Judin, des kartenmalers jüden hausfrau, hat Gitzsack Leberfresser, juden, mit recht fürgewendt, wie er sie zum dickern (= öftern) mal ein eebrecherin gehaißen und das hurnkind lig bei ir am fenster und darnach in der freien juden mann- und frauenschul hab er sie abermals wie vor gescholten und sie darzue dieberei beschuldigt, nemlich schmalz, leinwat und eins silbren löffels. das alles hat der Leberfresser, jud, vernaint und gesagt, er hab ir solcher zignuß noch wort nit zuegemessen. also ist uff ir beider rechtsatz zu recht erkannt: wen Leberfresser, jud, mit judischen aide beteurt, das er die judin nit gemaint und ir solche wort nit zu schmehe oder in übel zugemessen hab, so er den aide also volfürt, wer er der judin an den zusprüchen nichts schuldig. solichen aide hot der Leberfresser getan am mitwoch nach Valentini 87.

[16]) Möglicherweise identisch mit dem bei Hofmann, a. a. O. S. 79, genannten Hofmaler Thomas Butterer, welcher der Lehrer Hanns Hennebergers (malt 1522 die Porträts Markgraf Georgs und des Hochmeisters Albrecht von Preußen) gewesen wäre.

1507—1511. Erscheint als Beklagter in einer Reihe von Schuldklagen.

1517, 12. Mai (f, fol. 127a): Erste clag Thoman maler zum Großen Contzen geltschuld [halber].

1517, 8. September (f, fol. 132a): In der sach zwischen Jorg Armpauer, clager, Thoman maler und seiner schwester, antwortern, ist zu recht erkant, das die antworter dem clager umb disen zuspruch nichtz schuldig sein.

1517, 27. Oktober (f, fol. 135a): Andre clag Thoman maler zum Langen Contzen.

1517, 15. Dezember (f, fol. 143b): In gleicher Klagsache soll des Beklagten »weysung« gehört werden.

1518, 19. Januar (f, fol. 147a): In der Sach zwischen Thoman maler, clager, und Großen Contzen, antworter, nach verhorung des antworters kuntschaft ist zu recht erkant, diweil clager die pildnus des heiligen ritter sand Jorgen nit gemacht hat, laut des verdings, das er si noch mach, alsdann sol ime sein belonung davon volgen und die expenß sollen hiemit von beden tailen ufgehoben sein.

19. Thomas malerin.

1520, 11. Dezember (f, fol. 218b): Erscheint in einer Klagsache gegen die »Zimerhensin«.

1525, 7. November (g, fol. 33b); Endres Raming will weisen mit der Thoma malerin, das ime die Armpauerin mit handgebenden treuen zugesagt hat, ime fur iren son 18 ℔ dn. zu geben.

20. Ulrich, Schnitzer.

1455, 17. Januar (K. Kr.-Arch. Nürnberg, Urkunden des Oberamts Ansbach, Neue Nr. 56, S. XII 206/2): Bezolt Lewpolt verkauft an Junker Fritz Clem und Meister Vlrich, Schnitzer, 4 ℔ Ewiggeld:

Ich Beczolt Lewpolt, gesessen in Tierpach, und ich Margaretha, seine eliche hausfraue, bekennen offenlich mit dem brif gen allermeniglich fur uns und alle unser erben und nachkumen, das wir mit wolbedachtem mute und rechter wissen recht und redlich verkauft und zu kaufen geben haben, geben auch zu kaufen in craft ditz brifs dem erbern vesten junker Fritzen Clemen und meister Vlrichen snitzer zu Onolspach als treushendern und gescheftern Peter Weissen, etwann des irleuchten hochgebornen fürsten und herrn herrn Albrechts, markgrafen zu Brandenburg und burggrafen zu Nuremberg, unsers gnedigen herrn, kelner, seliger gedechtnus, 4 ℔ ewigs gelts, je 30 dn. für 1 ℔ lantzwerung, und ein

fasnachthun aus unsern wisen, eine die Rewtwiß und die ander die Geigwiß genant ... [Folgen Quittierung über empfangenen Kaufpreis, Festsetzungen über die Art der jährlichen Zahlung und Pfandsetzung.] geben an sant Anthonien tag etc. 1455. Siegler: Ludwig von Eyb, Hausvogt zu Ansbach, und Hans Schenck von Schenckenstein. Or. Pgt. Das Siegel des letzteren fehlt.

1468, 18. Dezember, siehe Endres maler.

1471, 6. März (b, fol. 117[b]): »Meister Vlrich schnitzer« als Kerzenmeister der »Elenden Bruderschaft« zu Ansbach genannt (ebenso 1475, 5. September).

1471, 19. August (b, fol. 136[a]): Item Fritz Werlein von Kleinhabersdorf bekennt maister Vlrich schnitzer 6 tt. zu bezaln als gerichts recht ist.

1473, 6. September (b, fol. 188[a]): »Vlrich schnitzer« klagt namens der St. Sebastiansbruderschaft gegen Jörg Fischer auf 24 und 6 fl.

1476, 8. März (b, fol. 217[a]): Peter Strempfel bekennt der St. Sebastiansbruderschaft 24 fl. schuldig zu sein, die Vlrich schnitzer und Contz Nickel seinem Schwäher Jörg Fischer geliehen haben.

1476, 30. Mai (b, fol. 222[a]): Fritz Putner verkauft Michel Mennlein sein haus in der Neustadt (newe stat) zwischen »Vlrichen schnitzers« und Contz Weyspecks Häusern gelegen.

1482, 24. April (c, fol. 39[b]): »Vlrich Snitzer« wird als einer der »Vierer« der Elenden Bruderschaft zu Ansbach genannt.

1483, 20. August (c, fol. 58[b]): Item maister Vlrich schnitzer zu Onoltzpach hat bekennt, das er Cuntzen Knechtlein, meines gnedigen herrn harnischknecht, 189 gulden rh. gemainer landswerung schuldig sei. actum vor Hansen Arnolt, castner, und Jobsten Armpawer etc.

Item Hans Knechtlein hat bekant, das in Vlrich schnitzer der 189 fl. ausgericht und bezalt hab. act. vor burgermaister und rate an sontag post Margarethe ao. (14)84.

1487, 29. Mai, 1. und 23. Oktober (d, fol. 34[a] ff.): »Vlrich schnitzer« erscheint als Kläger in einer Schuldklage.

1491, 16. Mai (K. Kreisarchiv Nürnberg, Klagebücher des Kaiserl. Landgerichtes des Burggrafentums Nürnberg, Bd. 10, fol. 114[b]): Wird als verstorben erwähnt. Seine Enkelin Dorothea, Ehefrau des Malers Hans Arnolt in Nürnberg, klagt auf Herausgabe ihres mütterlichen Erbteils aus seinem Nachlaß:

Iudicium am montag nach dem suntag Exaudi zu Onoltzpach anno etc. 1491.

Dorothea malerin von Nůremberg [klagt] uf hab und gute, so Vlrich schnitzer zu Onoltzbach und wa er sunst ichtş verlassen hat mit

willen und wissen Hannsen Arnolts, des molers,[17]) ires eelichen hauswirts, darumb und spricht, derselbig ir anherr (= Großvater) habe nach irer anfrauen tod sein hand verbrochen, seinen witwenstule verruckt und sich anderweit verheirat; und zu derselben Zeit, da er sich anderweit verheirat, habe er ein merkliche narunge gehabt, die er nach dits keiserlichen landgerichts rechten und herkummen mit irer muter, seiner leiplichen und eelichen tochter, und irem bruder zu teilen und ein grüntliche teilunge zu thun schuldig gewest were, das habe er nit gethan und ir muter sei vor ime, da si, clagerin, ein cleines kind gewest, mit tod abgangen, habe derselb ir anherr irer muter cleider, cleinot und gebende zu seinen handen genommen und die den andern seinen tochtern, iren stiefswestern, geben und ein silberin becher selber behalten; und getraut (= stellt den Antrag), ir soll daselb ir muterlich verlassen cleider, cleinot und gebend vor allen dingen von seiner verlassen habe bezalt und ausgericht werden und an irer muter stat ein grüntliche teilunge von der habe, die er in der zeit gehabt, zu irem teil, als vil ir geburet, mit ir gescheen oder uf das minst einen gleichen erbteil widerfarn lassen etc.

Nekrologium der St. Sebastiansbruderschaft, fol. 5a: Vlrich schnitzer et ux[or].

21. Weiglerin, Malerin.

1477, 18. März (b, fol. 352a): Item der Weiglerin, der malerin, erste clag zu der Hanns Pfeiferin umb unzucht.

1477, 22. April (fol. 353b): Item malerin Weiglein kursnerin dochter dritte clag zu Hannsen Pfeifferin umb unzucht.

22. Wild, Heinrich, Bildschnitzer (identisch mit Nr. 6?).

1490, 22. September (d, fol. 107a): Frevel. 2 tt. Haintz Wilden, pildschnitzers, hausfrau gegen Nickel unter dem thor.

1500, 28. Januar (d, fol. 269a): Erste clag Fritz Albrechts, metzger, zum Haintz pildschnitzer umb geltschuld.

1502, 12. April (d, fol. 308b): Erste clag Fritz Albrecht, metzger, zum Hainrich Wilden, pildschnitzer, umb 26 tt.

1502, 12. Juli (d, fol. 315a): Item Hainrich pildschnitzers hausfrau hat bekent anstat irs mans Fritzen Albrecht, metzger, 26 tt., als gerichts recht ist.

23. Wüst, Peter, Maler.

1466, 1. Januar (a, fol. 77a): Fritz Wüst und Peter Wüst, sein Sohn, werden Bürgen für eine Geldschuld:

An mitwoch vor obersten im 65ten. Item Fritz Wühst und Peter Wühst, maler, sein sone, bede burger zu Onoltzpach, sein unverscheidenlich

[17]) Wird 1489 Bürger in Nürnberg. 1503 wird er als verstorben erwähnt.

zu einander pürg worden der ersamen und weisen burgermeister und rate und der gotzhauspfleger zu Onoltzpach fur Hansen Thumen, sneider, irn swager, als umb 40 gulden, die ime die gemelten burgermeister, rate und gotzhausmeister umb sein bete willen gelihen haben . . . [Folgen Abmachungen über die Verzinsung und Zurückzahlung des geliehenen Kapitals, ferner Verpfändung des Thumschen Hauses zur Sicherung der Bürgen.] das alles ist geschehen vor Fritzen Newensteter, die zeit burgermeister, Heinrich Müsler, Hansen Meyr und etlichen des rats.

1468, 17. Mai, siehe Endres maler.

1468, 25. Oktober (b, fol. 65[a]): Item meister Peter glaser hat bekennt dem Schawblein $4^1/_2$ ℔.

1469, 12. März (b, fol. 74[b]): Hanns Meck verkauft »meyster Peter Wühst, maler« zu Ansbach eine Wiese und $^1/_2$ Morgen Ackers um 39 fl. actum vor Mertein Früauff und dem Heynlein, zweien gesworen des rats.

1469, 7. November, 1470, 16. Oktober und 1471, 28. Mai: Erscheint als Kläger und Beklagter in einigen Schuldhändeln.

1471, 6. September (b, fol. 136[b]): Der Glaser Fritz Wüst verkauft seinem Sohne Peter sein Haus:

Zu wissen, daß Fritz W., glaser, recht und redlichen fur sich und sein erben verkauf[t] und zu kaufen geben hat Peter Wusten, seinem sun, und allen seinen erben sein behausung, neben des Plankensteins haus gelegen, mit aller seiner zugehorung in allermaßen, als er das bisher inne gehabt und herbracht hat und kumpt zu rechtem kauf umb 150 reinisch gulden . . . [Folgen die Modalitäten der Bezahlung.] doch so ist nemlich in dem kauf abgeredt und betaidigt, daß Peter W. seinen vater Fritzen W. und sein můter in beder lebtag aus, dieweil ir eins lebt, in dem untern gemach, das da mit einer stuben und 2 kamern und einer küchin begriffen ist, halten soll und den ausgang zu solichem irem gemach soll er im gestatten und soll auch Peter W. seinem vater obgenant verpurgen. act. vor Hansen Arnolt, undervogt und castner, Jos Armpauer, burgermeister, Heinricus Musler, Jorgen Schmid, Hansen Stiglitz, goldschmied, und verleikafft am freitag vor nativitatis Marie anno etc. 71. [Folgen noch Bürgen- und Pfandbestellungen vom 10. Mai und 11. Juli 1472 und Quittung Peter W. über von seinem Vater empfangenes Heiratsgut zu 40 fl.]

1472, 24. Mai, 18. August, 17. November: Erscheint als Beklagter in drei Schuldklagen.

1477, 12. November (b, fol. 248[b]): Verkauft den Kerzenmeistern der Elenden Bruderschaft zu Ansbach 1 fl. Ewiggeldes auf Wiederlösung:

Ich Peter Wust, maler, bekenn und thün kunt offenlich mit der schrift in dits statbuch fur mich und all mein erben, das ich mit

wolbedachtem müt, freiem willen, umb mein und meiner erben bessern frumen und nutz willen, recht und redlichen verkauft han und gib auch zu kaufen in kraft und macht dits statbuchs den ersamen Hannsen Stiglitz und Bartholmes Ötinger, beden goldschmiden, und Hannsen Butzen, allen dreien kerzenmeister der elenden brüderschaft in St. Johannskirchen zu Onoltzpach, und allen iren nachkommen in kerzenmeisters weise und in irem namen der genanten brüderschaft einen ewigen reinischen gulden jerlichs und ewiges zins aus und ab meiner behausung, zwischen Hannsen Becken dem jungen und dem Mittelpach gelegen, das ich von meinem vater erkauft han, solich behausung dann der genanten brüderschaft fur solichen ewigen gulden behaft sein soll . . . [Folgen noch Abmachungen über den Termin der Zinszahlung, Pfandsetzung und Wiederablösung.] dise bekenntnuß hab ich in dits statbuch gethan vor Hannsen Arnolt, vogt, Heinrich Sonner und Fritzen Faulfisch, nach laut seines inhalts damit zu besagen. bescheen an freitag nach Martini anno etc. 77.

1473, 15. Dezember und 1474, 24. Mai: Erscheint in zwei Schuldklagen gegen ihn.

1474, 9. August (b, fol. 315b): Item Peter Wusten erste clag zum Endres maler umb etlich stuck, die er im gelihen hat.

1475, 14. Februar (b, fol. 383a): Item der heiligen pfleger zum heiligen kreuz erste clag zum Peter glaser von gleser wegen.

1475—1477. Kommt als Kläger und Beklagter in Schuldsachen vor.

1483, 9. Juli (c, fol. 59a): Wird als Schiedsrichter in einer Streitsache bestellt:

An mitwoch nach Kiliani. Zu wissen, das ein betaidigung und vertrag durch Wilhelm Schreiner, burger des rats, und Petern maler, baid zu Onoltzpach, zwischen Bartelmessen, goltschmid, Öttinger genant, ains- und Heinrich Hamberg, seidenetter, anderstails gescheen ist als von solcher 7 fl. wegen, so Heinrich seidenetter obgemelt dem genanten Bartelmessen Ottinger schuldig ist . . . [Folgen Abmachungen über die Rückzahlung dieser 7 fl.] actum vor Erhart Schmid und Fritzen Bartell anno ut supra (= 1483).

1488, 29. April (d, fol. 60b): Erste clag maister Hanns von Putzpach zum Peter maler umb mißhandlung.

1488, 12. Juni (c, fol. 118b): Item maister Fridrich Wuest, glaser, hat bekennt fur sich und sein erben, das im maister Peter maler, sein sone, der 150 und 1 gülden kaufgelts umb sein behausung genzlich und gar ausgericht und bezalt hab, doch soll er und sein hausfrau ir gerechtigkeit unten im haus ir lebtag haben, wie sis bisher gehabt haben. actum am donerstag vor Viti anno etc. 88. vor Jobs Armpawer, Peßmann, Fritz Faulvisch, Niclas Grübner und Wilhelm Schreiner.

1489 (d, fol. 82a ff.): »Die Fritz Leichtlerin« klagt gegen »Peter maler«, ihren Bruder, um 21 ℔ »Hochzeitsgeld«.

1489, 20. November (d, fol. 91a): Item Peter maler hat bekennt Niclas Fincken, als anwalt Haintzen glasers von Nürnberg, 16 ℔ . . . als gerichts recht ist. actum vor Fritz Bartell, alter burgermeister, und Contze Stumpffen in vigilia presentationis marie 89.

1490, 30. Juli (d, fol. 106a): Item maister Peter maler, burger zu Onoltzpach, hat bekennt fur sich und sein erben Seboltten glaser, burgern zu Nurnberg, und allen seinen erben 9 fl. rh. zu bezalen uf zil und frist, als hernach volgt . . . [Folgen die weiteren Abmachungen.] actum freitag nach Jacobi anno etc. 90.

1494, 4. März (d, fol. 173b): Andre clag maister Peter maler, zum Jorg Sawrhamer umb 1 gulden.

1498, 1. Mai (d, fol. 234b): »Maister Peter maler« bekennt der Jorg Peckin 2 fl. 5 ℔ 12 dn. schuldig zu sein.

1498, 8. Mai, siehe Endres maler.

1499, 22. Oktober (d, fol. 259b): Item maister Peter maler beken[t] Conrat Mecken 1 fl. fur Pernhart, sein geselen, und 1½ gulden 4 ℔ uf ein rechnung.

1500, 28. Januar (d, fol. 268a): Wird von Herman Seideneter und Herm. Schnat als Testamentsvollstreckern Hans' von Putzpach auf 14 fl. beklagt.

1501, 5. Oktober (d, fol. 292a): Klagt gegen Hans Putz wegen Mißhandlung.

1503, 10. Januar (d, fol. 353a): Erste clag maister Peter maler zum Bernhart Zener um 3 ℔ 25 dn. lidlon.

1506, 26. August (d, fol. 385a): Peter maler klagt gegen den Somerhansen wegen Mißhandlung.

1506, 6. Oktober, siehe Melchior maler.

1507, 12. November (e, fol. 102a): In der sach zwischen Melchior Rainberger, als clager, und Peter maler, als antworter, ist nach clag und antwort und baider tail fürbringen zu recht erkant, das man des Mainharts Rainbergers zwen zeugen verhörn wöll und soll ferner gescheen, was recht ist. ist eröffnet.

Peter malerin.

1513, 25. Oktober (f, fol. 13a): In der sach zwischen Peter malerin, clegerin, und Michel Plessing, antworter, ist zu recht erkant, daß der antworter sollichs bußen soll dem richter mit 2 ℔ uud dem cleger mit 2 ℔. (Ein gleiches Urteil ergeht gegen des Beklagten Sohn.)

Ein Nachtrag zu den Vischerschen Grabplatten in Krakau.

Leider zu spät für den Aufsatz des vorigen Heftes bekomme ich die Abbildung eines Grabmals für einen Emeramus Salomon, capitaneus et zupparius, Starost und Salzgrafen, zu Gesicht, das in die Reihe dieser Vischerschen Grabmäler gehört und bisher übersehen zu sein scheint. Es befindet sich gleichfalls in der Marienkirche in Krakau. Die Platte selbst ist in drei, jede der vier umrahmenden Seitenleisten in zwei Stücken gegossen. Auf quadriertem Fußboden steht der Starost in Rüstung nach halbrechts, das linke Bein leicht halblinks gesetzt, den Kopf mit dem leichten Barett nach der Seite des Standbeins gerichtet, die Hände betend, doch nicht starr, unfrei zusammengelegt. Neben dem rechten Fuß steht der Helm; vor dem rechten Fuß das Wappen Łabędz. Links und rechts beginnt, etwas nach der Tiefe zu gerückt — auf dem zweiten Quadrat —, gotische Architektur mit zwei dünnen Pfeilern mit je zwei Heiligen auf Konsolen. Verbunden werden die Pfeiler durch eine horizontal angebrachte Stange, von der ein Brokatteppich herunterhängt. Oben bildet reiche spätgotische Architektur mit Eselsrücken in der Mitte und starkem gotischen Astwerk den Abschluß. Im Hintergrunde rechts und links je ein kleines rundbogiges Fenster. Ein mit Blattornament versehener, etwas gedrückter Halbkreis erhebt sich bis zum oberen Abschluß. In den äußersten Schleifen des gotischen Architekturwerkes sitzt links und rechts je ein geflügelter Putto mit je zwei Schlangen (?) beschäftigt (also ein Herkulesmotiv?).

Die Inschrift (gotische Minuskel) läuft an den vier Seiten herum; in jeder Ecke ist eine größere Rosette angebracht; den Abschluß des Ganzen endlich bildet das Blattornament, das so oft bei Vischer wiederkehrt und schon an dem Halbkreisbogen dieser Platte begegnete. In den vier Ecken auch hier wieder eine kleine, zierliche Rosette.

Emeramus Salomon ist laut der Inschrift 1504 gestorben, und bald danach, etwa um 1505—06, mag die Platte entstanden sein. Das starke gotische Astwerk ist sonst nur noch bei dem Lubranski († 1499) in Posen und dem Paniewski († 1488), gleichfalls in Posen, so stark betont, wenn

es bei Lubranski auch einfacher und perspektivisch nicht so ausgebeutet ist. Die nackten Figuren in den Ecken dort bilden ein gewisses Analogon zu den Putten hier. Auch die bandumwundenen Säulen dort gehen nicht bis zum vorderen Rand der Platte; offensichtlich so tief hineingerückt, wie bei dem Emeram Salomon, sind sie sonst nur noch bei dem Paniewski. Die perspektivischen Unzuträglichkeiten, die damit verbunden sind, liegen auf der Hand: Der Dargestellte steht mit den Füßen vor der Architektur, mit dem Kopf darunter. Das Blattornament ist dasselbe wie bei den genannten Platten; nur daß sie es zu beiden Seiten der Inschrift haben. Eine nähere Beziehung zwischen Em. Salomon und Paniewski ist, daß bei letzterem wenigstens in drei Ecken der Umschrift und in den vier Ecken des Blattornaments der inneren Seite Rosetten angebracht sind.

Jedenfalls ist die Platte des Em. Salomon später als die des Paniewski und des unbekannten Salomon in Krakau. Die Hände sind zwar noch betend zusammengelegt, die ganze Stellung entspricht indessen schon mehr der des Kmita († 1505). Stand- und Spielbein sind zwar nicht so energisch betont wie dort, dagegen ist der Kopf entschieden nach der Seite des Standbeines gerichtet, so daß hier eine Analogie zum hl. Georg von Dürers Paumgärtner-Altar vorhanden ist. Die Ausführungen des vorigen Aufsatzes über das Vorkommen dieser Kopfwendung bei Vischer sind demnach zu berichtigen.

In dem ornamentierten Rundbogen, der zur gotischen Architektur nicht gehört, haben wir vielleicht den ersten Ansatz zu den ornamentierten Dreipaßbogen in Krakau zu sehen. Motive der italienischen Renaissance sind nicht vorhanden. Die geflügelten Putten oder vielmehr Engel tragen deutschen Charakter.

Über die Urheberschaft Vischers ernstlich zu reden, ist nach allem Gesagten kaum nötig. Bewunderungswürdig ist der Reichtum Vischerscher Gestaltungskraft und die Konsequenz, mit der die Motive beibehalten, aber weitergebildet und variiert werden. Die Platte des Em. Salomon ist dafür ein neues Beispiel. Die Überzeugung, daß die Platte des Peter Salomon nicht etwa ein Jahr später entstanden ist, kann dadurch nur befestigt werden. *K. Simon.*

Literaturbericht.

Malerei.

Italienische Malerei des 13., 14. und 15. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904. (Fortsetzung.)

c. Die umbrische und römische Malerei des 15. Jahrhunderts.

G. Gronau (Kunstchronik XV. 91) zitiert nach dem Giornale d'Italia vom 7. Nov. 1903, daß in S. Agostino in Gubbio unter der Tünche ein Fresko des Jüngsten Gerichts zum Vorschein kam, das von einem Schüler des Ottaviano Nelli herrührt.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Hinweis auf ein bezeichnetes Werk des Gentile da Fabriano, das Brustbild eines Jünglings in der Sammlung W. A. Leatham, Miserden Park, Cirencester.

Arduino Colasanti, Un polittico di Giovanni Boccati a Belforte del Chienti, L'Arte 1904. Zusammenstellung der bekannten, von 1445—1468 reichenden Daten über Giovanni Boccati, Besprechung von dessen künstlerischer Entwicklung und Publikation des großen Poliptychons in Belforte, das 1468 auf Bestellung eines Taliano di Lippo gemalt wurde.

Bettona, prov. di Perugia, nuovo museo. Notiz in der Rassegna d'Arte 1904, 11, mit Anführung der Hauptwerke dieses neugegründeten kleinen Museums, eines Freskos von B. Caporali (oder Fiorenzo di Lorenzo), eines bezeichneten Bildes von Perugino und eines Engels von Benozzo Gozzoli, der das Wappen der Rovere hält.

Carlo Gamba, Corrieri artistici, Rassegna d'Arte 1904, 7, berichtet über die Neuerwerbungen der Uffizien, die Madonna mit Engeln von Bartolommeo Caporali und den Crucifixus mit Heiligen, der als gemeinsame Arbeit von Perugino und Signorelli gilt.

Antonio Muñoz, Restauro di due quadri di Melozzo da Forli nella chiesa di S. Marco a Roma, L'Arte 1904. Schmarsow hat zuerst zwei Temperabilder auf Leinwand, darstellend Markus, den Evangelisten, und den Papst Markus, dem Melozzo zugeschrieben. Dem

stimmt M. bei, glaubt aber der Ansicht Schmarsows, diese Bilder seien von Holz auf Leinwand übertragen worden, widersprechen zu müssen. Vielmehr seien beide Vorder- und Rückseite einer Fahne gewesen, die schon 1534 erwähnt wird. Da die Fahnen aber immer eingeschlossen waren und nur bei Prozessionen verwendet wurden, wären diese Werke Melozzos in früherer Zeit nicht bemerkt worden.

E. Calzini, Per Melozzo da Forli, Rivista d'Arte 1904. Nach Zusammenstellung einiger Daten über Melozzo führt C. aus, daß der Verkündigungsaltar, der für die Cappella Bezzi in S. Trinità in Forli gemalt wurde und jetzt in der Pinakothek daselbst sich befindet, ein Werk Melozzos aus der Zeit seiner Rückkehr in die Vaterstadt um 1484 sei. (Schmarsow hielt ihn für ein Spätwerk.) C. wendet sich gegen die Zuschreibung dieses Bildes an Marco Palmezzano, gibt aber die Möglichkeit von dessen Anteilnahme an der Ausführung zu.

Ad. Venturi, Un quadro di Melozzo da Forli nella Galleria nazionale al Palazzo Corsini, L'Arte 1904. Weder die Zuteilung der freien Künste (in Berlin und London), noch der Verkündigung in Forli hält V. für stichhaltig. Erstere seien vielmehr wie die Philosophen des Palazzo Barberini und des Louvre von Justus van Gent, letztere ein Werk der Schüler. Um so wichtiger sei ein Werk, das aus Neapel für 5000 Lire angekauft worden sei. Dieses, ein hl. Sebastian mit Stifterporträts, findet sich noch 1825 in der Kirche S. Maria della Pace in Rom erwähnt und wurde damals nach Neapel verkauft. Der Tradition nach sei es von »Francesco Melozzo« gemalt und 1472 von Piero Riario gestiftet worden. Der Künstler sei aber niemand anders als Melozzo da Forli.

Eine kurze Notiz über den Ankauf des Bildes bringt auch die Rassegna d'Arte 1904. 8.

Girolamo Mancini, Allogazione al Signorelli d'alcuni dipinti in Lucignano, Rivista d'Arte, 1904. In Abschrift hat sich ein Dokument von 1482 erhalten, aus dem wir erfahren, daß Signorelli den Auftrag auf ein großes Altarwerk für Lucignano erhielt, das jetzt verschollen ist.

C. von Fabriczy, Besprechung von Girolamo Mancini, La vita di Luca Signorelli, Repertorium für Kunstwissenschaft 1904, mannigfache wichtige Zusätze.

Henriette Mendelsohn, Unerkannte Darstellungen der Immacolata in deutschen Galerien, Repertorium für Kunstw. 1904, gibt die richtige Deutung für ein Gemälde des Luca Signorelli im Dom von Cortona. Es ist die erste stehende Immacolata, die dann im 17. Jahrhundert so überaus häufig wird.

Paul Leprieur, La Collection Albert Bossy, Les Arts 1904, gibt die Abbildung eines Bildes des Wunders der Madonna mit dem Schnee von der Hand eines Umbrers in der Art des Niccolo da Foligno.

P. Piccirilli, Furto d'oggetti d'Arte a Scurcola e Paterno (Marsica), L'Arte 1904. Die Flügelbildchen einer Nische, in der eine Madonnenstatue stand, sind 1894 gestohlen worden. Ein kleines Bruchstück fand sich wieder bei einem römischen Antiquar. P. gibt die Abbildungen und Beschreibung der kleinen Bilder, die von einem Schüler des Fiorenzo und Signorelli, dem Saturnino Gatta di San Vittorino (Abbruzzese), stammen, um deren Wiederauffindung möglich zu machen.

Adolf Gottschewski, Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Katharina von Siena zu S. Maria sopra Minerva in Rom, Straßburg, Heitz, 1904. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft XXII.) G. macht auf die bisher unbeachteten Fresken aufmerksam, die sich im Sterbezimmer der hl. Katharina befinden, und erkennt in ihnen den Stil des Antoniazzo Romano. Eine Analyse von dessen Eigentümlichkeiten läßt ihn dazu gelangen, die gleiche Hand wie in dem bezeichneten Bilde der Galleria Nazionale in Rom in dem bisher Fiorenzo zugeschriebenen Kreuzigungsbilde in S. Giovanni in Laterano zu erkennen. Auch das Verkündigungsbild der Kapelle des Kardinals Torrecremata in S. Maria sopra Minerva und das 1483 datierte Fresko in S. Vito e Modesto läßt G. nach dem Vorgange anderer Forscher dem Antoniazzo. Eine sorgfältige Zusammenstellung der bekannten Urkunden über den vielbeschäftigten Meister, dessen Genossen unter anderen Domenico Ghirlandajo, Melozzo da Forli und Pietro Perugino waren, führt G. sowohl zur Beurteilung der äußeren Einflüsse, die der Künstler Antoniazzo erfuhr, als zur Erkenntnis der wirtschaftlichen Stellung des Meisters in seiner Vaterstadt Rom, wo persönliche Verbindungen und Erfahrungen ihm ein gewisses Übergewicht über die von auswärts zugereisten Künstler sicherten. Feinsinnig weiß G. die trotz äußerer Einflüsse doch kenntliche römische Eigenart Antoniazzos zu charakterisieren und stellt an den Schluß Verzeichnisse der dem Antoniazzo zugeschriebenen Arbeiten und der über den Künstler vorhandenen Literatur.

Attilio Rossi, Opere d'Arte a Tivoli, L'Arte 1904. Besprechung des Freskenschmuckes der kleinen Kirche S. Giovanni Evangelista neben dem Ospedale in Tivoli. Es sind ein großes Fresko der Himmelfahrt Mariae, ferner Szenen der Geburt des Täufers, der Namengebung des kleinen Johannes, 12 Sibyllen, die Evangelisten und Kirchenväter, 8 Heilige und der Salvator mundi. R. vergleicht diese Fresken denen in S. Croce in Gerusalemme in Rom und solchen in S. Pietro in Montorio.

Sie alle zeigen Beziehung zu Antoniazzo Romano, zu Fiorenzo, Melozzo und Pinturicchio.

d) Die Malerei des 15. Jahrhunderts in Neapel und Sizilien.

Giuseppe Ceci, Nuovi documenti su Giuliano da Maiano ed altri artisti, Archivio storico per le provincie Napoletane 1904. XXIX, bringt die Notiz, daß am 11. Juli 1488 ein Maestro Calvaro Farben zur Arbeit im Kastell von Capua erhielt; zu der gleichen Zeit arbeiteten auch Grandillo Veticano und Gabriele und Geronimo Veticano für die Arragonesen. Nur Grandillo war bisher durch seine Abschätzung der Malereien des Riccardo Quartararo in Castelnuovo bekannt.

Agostino d'Amico, Antonello d'Antonio, le sue opere e l'invenzione della pittura ad olio, Messina 1904, enthält die Zusammenstellung der bei Gioacchimo di Marzo, Conte Cailler und anderen verarbeiteten Resultate der Forschung und bringt die Zuschreibung zahlloser Werke an Antonello, auch derjenigen, die von der modernen Kritik mit Bestimmtheit dem Neffen Antonello de Saliba zugewiesen werden.

Enrico Brunelli, Antonello de Saliba, L'Arte 1904. Antonellos, des Sohnes eines Giovanni de Saliba, Wirksamkeit fällt in die Jahre 1497—1535. Schon das früheste bezeichnete Werk, die Madonna von 1497 im Museum von Catania, setzt das Studium der Werke des Oheims, Antonello d' Antonio, vielleicht sogar der Venezianer direkt, voraus. Eine neue Phase der Malerei in Sizilien und Calabrien wird durch des Cesare da Sesto und Polidoro da Caravaggio Tätigkeit herbeigeführt. Solchen Einflüssen folgt Antonello in seinen späteren Werken, ohne aber seine Eigenart zu verleugnen. Datiert sind die Madonna von 1508 im Museum von Catanzaro, die Madonna von 1509 in der Franziskanerkirche von Vizzini, das große Altarwerk von 1503 in S. Agostino zu Taormina, ein Altar von 1520 in Castelbuono, der Altar von 1530 in der Hauptkirche von Monforte, endlich der hl. Peter und Paul von 1531 in S. Maria della Catena in Milazzo. Diesen für Antonello de Saliba beglaubigten Werken reiht B. noch folgende an, die er dem Meister zuschreiben möchte: in S. Lucia in Messina eine Madonna mit Stifter von 1516, von der Tradition einem Maso, welcher vielleicht der Name des Stifters ist, zugeschrieben; im Dom von Messina ein hl. Sebastian, Wiederholung des Originals von Antonello d. Ält. in der Dresdener Galerie; im Oratorio der Madonna della Pace zu Messina eine Madonna del Rosario mit vielen Porträts datiert 1489, in der wir demnach das früheste Werk Antonellos vor uns hätten; im Museum von Palermo die Disputation des hl. Thomas; ebenda in S. Maria del

Cancelliere das Triptychon der Anbetung der Könige, das man bisher dem Vincenzo da Pavia oder der flämischen Schule zugeschrieben hat. Beide letztgenannten Bilder müßten schon um 1490 gemalt sein. Für Werke de Salibas hält B. endlich noch folgende mit »Antonellus Messanensis P.« bezeichneten Bilder: die Madonna in Berlin, den hl. Sebastian in Berlin, die thronende Madonna in Spoleto, die lesende Madonna in Venedig, die Pietà in der kaiserlichen Galerie in Wien (nicht Akademie, wie B. angibt).

Daß einige der letzteren Bilder von Pietro da Messina ausgeführt und mit der Aufschrift »Antonellus« in täuschender Absicht versehen worden seien, wie Morelli behauptet hatte, weist B. auf das entschiedenste zurück. Als Arbeiten des von Morelli überschätzten Pietro sind beglaubigt ein Christus an der Säule in Budapest und Madonnen in der Sammlung Arconati in Abbiategrasso und im Oratorio von S. Maria Formosa in Venedig. Danach möchte eine Madonna im Museum von Padua ihm zuzuschreiben sein. Vielleicht hat er auch teil an den Repliken des Sebastian im Städelschen Institut, in Bergamo, bei Crespi und in der Sammlung Hertz in Rom.

Enrico Mauceri, Su alcuni pittori viventi in Siracusa nel Rinascimento, L' Arte 1904. Von Marcus de Constancio, der noch 1500 in einem Dokument erscheint, besitzen wir ein einziges bezeichnetes und 1468 datiertes Werk in der Canonica des Domes von Syrakus, den hl. Hieronymus mit Seitenbildern aus dem Leben des Heiligen. Aus dem venezianischen Gebiete stammen Alessandro Padovano und Giovan Maria Trevisano, die gemeinsam eine Madonna mit der Santa casa di Loreto im Museum von Syrakus malten (dat. 1507). Von Alessandro ist dokumentarisch beglaubigt ein hl. Augustin von 1506 ebenda. Der Künstler wird bis 1529 genannt. Giovanni Maria verschwindet schon 1513. Ihm sind die Kreuzigung und die Verkündigung im Dom von Syrakus und ein Kruzifix ebenda zuzuschreiben. In Dokumenten werden noch einige Maler genannt, von denen keine Werke bekannt sind: Lodovico pittor Padovano (vielleicht der Vater des Alessandro) 1481, Francesco Rayana und Gaspare Pirricono 1523.

e) Die Malerei in der Romagna, in Ferrara und Bologna.

Gino Fogolari, Un manoscritto perduto della biblioteca di Torino, L' Arte 1904. In Turin verbrannte ein sehr interessanter ferraresischer Kodex des 15. Jahrhunderts, Vitae diversorum principum et tyrannorum mit Miniaturen von der Hand eines Künstlers in der Art Pisanellos. Dieses war sicher vor dem Jahre 1457 entstanden, da

der 1457 verstorbene Bischof Graf Bartolommeo Visconti von Novara sich schon eine Kopie danach hatte anfertigen lassen mit künstlerisch weniger bedeutenden Miniaturen, die heute im Vatikan aufbewahrt wird (cod. lat. 1903).

Corrado Ricci, La pala portuense d'Ercole Roberti, Rassegna d' Arte 1904. 1. R. teilt das Dokument mit, dem zufolge Ercole Roberti das Altarwerk der Brera für die Kirche S. Maria in Porto bei Ravenna 1480 gemalt und 1481 bezahlt erhalten hat. Auf diesem ist auch nicht, wie man gewöhnlich angibt, der hl. Bernardo, sondern S. Pietro Peccatore dargestellt, derselbe, der auf einem Fresko des 14. Jahrhunderts in S. Maria in Porto fuori erscheint.

Osvald Sirén, Italian pictures in Sweden The Burlington Magazine 1904, V, gibt die Abbildung eines Bildes Christi am Ölberg von Francesco Bianchi Ferrari im Besitze von Dr. Sirén.

Les Trésors d'Art en Russie, 1904, année IV. Auf Tafel 25 wird ein schönes Halbfigurenbild der Madonna zwischen dem hl. Dominikus und der hl. Barbara von Francesco Francia aus der Sammlung des Herzogs von Leuchtenberg reproduziert.

Ravenna, mostra d' arte sacra, Notiz in der Rassegna d' Arte 1904, 6, und Corrado Ricci, La mostra d' arte sacra Ravenna, Emporium 1904. Kurzer Hinweis auf die interessantesten der ausgestellten Bilder, die Madonna von 1433 von Johannes de Riolo, noch ganz giottesk gehalten, Werke der beiden Cotignola, des Niccolo Rondinelli und des Luca Longhi.

Corrado Ricci, d'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola, Rassegna d' Arte 1904, 4. Drei Künstler werden häufig miteinander verwechselt. Bernardino Zaganelli, Francesco Zaganelli und Girolamo Marchesi. Charakteristische Arbeiten sind der kreuztragende Christus im Louvre (Nr. 1641) von Francesco Z., die Madonna, eine Nonne segnend, in der ehem. Sammlung Somzée von Bernardino Z., die Madonna mit Heiligen und Engeln in Chantilly (Nr. 50) von Girolamo Marchesi (nicht Luca Longhi). Beide Zaganelli sind zwischen 1460 und 1470 geboren und arbeiteten fast immer zusammen. Bernardino starb zwischen 1510 und 1512, sein letztes Werk datiert von 1509, alle späteren hat Francesco allein gemalt; dieser übersiedelte wahrscheinlich gegen 1513 nach Ravenna, wo er 1531 starb. Girolamo Marchesi ist 1471 in Cotignola geboren und starb in Rom 1541. Für Bernardino müssen wir den Ausgangspunkt von dem bezeichneten hl. Sebastian in London nehmen. Danach gehört ihm allein die Beweinung Christi in Amsterdam und ein Gethsemane in Ravenna. Gemeinsame Werke beider sind Madonnenaltäre von 1499 und 1504 in der Brera. Von Francesco allein besitzen wir zahlreiche

Bilder, so zum Beispiel die Geburt Christi in Ravenna und spätere Arbeiten von 1514, 1518, 1519.

Arduino Colasanti, Due novelle nuziali del Boccaccio nella pittura del Quattrocento, Emporium, 1904. C. gibt die richtige Deutung für einen Freskenzyklus von der Hand eines modenesischen Künstlers des 15. Jahrh. im Castello di Roccabianca. Es sind Szenen aus der Novelle der Griselda. Die gleiche Novelle findet sich auf Cassonebildern in Modena und im Museo Correr, sowie auf Pesellinos Cassonetafeln der Sammlung Morelli in Bergamo dargestellt, den Heroismus der Porzia schildert ein venezianisches Bild des Museums Czartoryski in Krakau, die Novelle des Nastazio degli Onesti Bilder des Palazzo Torrigiani in Florenz und der Sammlung Thompson in Paris.

Gustavo Frizzoni, La pinacoteca Strossmayer nell' accademia di scienze ed arti in Agram, L'Arte 1904. F. macht auf eine bezeichnete Halbfigur Christi an der Säule von Filippo Mazzola aufmerksam, die zweifellos mit ähnlichen lombardischen Werken, so dem Bilde Bramantes in Chiaravalle in Beziehung steht.

f) Die Schulen von Padua, Vicenza und Verona.

W. Bode, Mantegna und sein neuester Biograph, Kunstcnronik N. F. XV. Einer sehr anerkennenden Besprechung von Kristellers »Mantegna« fügt B. die Notiz und Abbildung eines neuentdeckten Werkes Mantegnas, der hl. Familie mit Magdalena in Halbfiguren, die kürzlich für die Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg erworben wurde, hinzu.

G. Agnelli, Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi, anno XXIII, 1904, berichtet, daß dem Museum von Lodi ein dem Mantegna zugeschriebenes Fresko geschenkt wurde.

W. Bode gibt im »Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen« XXV, pag. LXXIV, die Notiz, daß zwei Bilder, fahrendes Volk mit Musikinstrumenten und Tieren darstellend, von Bernardino Parentino ins Kaiser Friedrich-Museum gelangten.

Art. Jahn Rusconi, Les collections particulières d'Italie, Rome, La collection Doria-Pamfili, La revue de l'art 1904, XVI, 2, publiziert ein in den Privatgemächern des Fürsten Doria Pamfili befindliches Bild des Bernardino Parentino, das den hl. Antonius Almosen spendend darstellt.

W. Bode gibt im »Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen« XXV, pag. XXII, die Notiz, daß ein Altarwerk von Bartolommeo Montagna, darstellend Christus und Magdalena (noli me tangere)

mit den hl. Johannes Baptista und Hieronymus aus der Ashburnham-Sammlung in das Kaiser Friedrich-Museum gelangte.

Arduino Colasanti, Gli artisti nella poesia del Rinascimento. Repertorium für Kunstwissenschaft 1904.

The Burlington Magazine 1904, January, bringt die Abbildung der Federzeichnung einer Ziege von Vittore Pisanello in der Sammlung des Duke of Devonshire in Chatsworth.

G. F. Hill, Pisanellos Porträt of a Princess, Burlington Magazine 1904. V. Besprechung des bekannten Pisanellobildnisses im Louvre. H. stellt die Hypothese auf, es sei auf demselben Ginevra d'Este dargestellt, die 1419 geboren ist, 1434 als Gemahlin des Sigismondo Malatesta nach Rimini kam, 1437 einen Sohn gebar und 1440 starb. Das Bildnis wäre dann zwischen 1433 und 1437 gemalt.

Gustavo Frizzoni, Alcuni appunti critici intorno alla galleria di Verona, Rassegna d'Arte 1904. 3. Kritische Betrachtungen über die Benennung einzelner Bilder anläßlich der Neuordnung der Galerie von Verona: das als Pisanello ausgestellte Madonnenbild sei vielmehr von Stefano da Zevio; die hl. Familie sei nur von einem Nachahmer Mantegnas und außerdem stark übermalt; der kl. Tobias mit dem Erzengel nicht von Moretto, sondern von Torbido; eine säugende Madonna nicht von Zenale, sondern vielleicht ein Frühwerk des Girolamo dai Libri; eine hl. Familie nicht von Parmigianino, sondern von Bernardino India; »Moses führt die Hebräer ins gelobte Land« nicht von Zoppo, sondern vielleicht von Francesco Benaglio; eine Anbetung des Kindes nur Kopie nach Perugino; eine Anbetung der Magier nicht von Raffael, sondern Kopie nach einem Fresko Peruginos von 1503 in Città della Pieve; eine Madonna mit der hl. Anna nicht von Raffael, sondern von Albertino Piazza da Lodi; eine Herodias mit dem Haupte Johannis nicht von Giorgione, sondern von Calisto Piazza da Lodi; die hl. Martha und Magdalena (Halbfiguren) nicht von Marco d'Oggionno, sondern von Pseudo-Boccaccino; die Grablegung Christi nicht von Cesare da Sesto, sondern von Francesco Zaganelli da Cotignola.

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche, Rassegna d'Arte 1904. 10. Notiz, daß in der Sammlung W. A. Leatham, Miserden Park, Cirencester, sich eine Heiligenfigur befinde, die, ein Werk des Cavazzola, in dem Bilde des Museo Poldi ihr Pendant finde.

g) Die Schulen der Lombardei, Piemonts und Liguriens.

F. Monetti, Carte da Tarocchi italiane, Emporium 1904. Der Aufsatz knüpft an einen im Burlington Magazine 1904 erschienenen Artikel an den er ergänzt. Es werden drei Tarockspiele der ersten

Hälfte des 15. Jahrhunderts besprochen. Das erste befindet sich bei Duca Visconti in Mailand, das zweite bei Sig. Brambilla ebenda, das dritte bei Conte Alessandro Colleoni in Bergamo und ein Teil davon als Legat der Familie Baglioni in der Accademia Carrara (26 Stück). Dieses dritte Spiel ist von Antonio Cicognara da Ferrara für den Kardinal Sforza gezeichnet worden; M. vermutet, daß die Karten des Sig. Brambilla zu demselben Spiel gehören und daher zusammen noch 75 Karten nachzuweisen seien; es fehlen nur eine oder drei, je nachdem man das vollständige Spiel mit 76 oder 78 Karten annimmt. Wichtig erscheinen die Karten ihrer künstlerischen Ausführung und der darauf gegebenen Trachten wegen.

Salomon Reinach, Rogier de Tournai et Zanetto Bugatto, La Chronique des arts 1904, pag. 226. R. weist aufs neue auf die von Malaguzzi Valeri (pittori lombardi del Quattrocento) publizierten Briefe hin. Der eine vom 26. Dez. 1460 ist ein Empfehlungsschreiben des Herzogs von Mailand an den Herzog von Burgund, damit dieser dem Zanetto das Studium bei Meister Wilhelm (man glaubt, dies wäre ein Schreibfehler statt Rogier?) ermögliche. Das zweite Schreiben ist ein Dankbrief der Herzogin Bona an Rogier de Tournai peintre à Bruxelles vom 7. Mai 1463 für die Unterweisung des nach Mailand zurückgekehrten Zanetto. Rogier selbst war 1449—51 in Italien, und ihm schreibt man die Kreuzigung mit den Porträts des Francesco Sforza, der Bianca Maria Visconti und ihres Sohnes Galeazzo Maria, ehemals in der Sammlung Zambeccari in Bologna, jetzt im Museum von Brüssel, zu.

Paul Durrieu, Achat par le roi de France Louis XI. d'un tableau du peintre milanais Zanetto Bugatto, Chronique des arts 1904, pag. 231. D. teilt ein sehr interessantes Dokument mit, aus welchem hervorgeht, daß Zanetto Bugatto anläßlich einer Gesandtschaft, die der Vermählung Galeazzo Marias mit Bona, der Schwester der Königin von Frankreich, vorausging, 1468 an den Hof Ludwigs XI. kam und dieser ihm 41 Frcs. 15 Sous bezahlen ließ für ein Bild, auf dem der verstorbene Herzog von Mailand (Francesco) und sein Sohn Galeazzo Maria dargestellt waren. Im Dokument heißt der Künstler Me. Jehannet de Milan. D. stellt die Hypothese auf, daß die Kreuzigung mit den Sforzaporträts in Brüssel ein Werk des Zanetto sein könnte, da sie ja auf Rogier selbst nicht bezogen werden könne. Von derselben Hand, also etwa Zanetto, glaubt D., sei ein Bild in Chantilly gemalt, das fälschlich Memlings Namen trage.

L. Dimier, Encore Zanetto Bugatto, Chronique des arts 1904, weist darauf hin, daß wir aus den Briefen, die schon von M. Caffi und Gir. Calvi publiziert worden sind, Kunde von zwei weiteren, ebenfalls verschollenen Arbeiten Zanettos erhalten, nämlich Porträts der Herzogin

Bona von Savoyen und der Schwester Galeazzo Marias, Tochter Francescos, der Ippolita Sforza.

Dott. Giuseppe Boni, S. Bernardino da Siena a Pavia, Pavia 1904. Eine volkstümliche Erzählung der vita des hl. Bernardin von Siena und seines Besuchs in Pavia mit der Notiz, daß 1462 zur Erinnerung daran Vincenzo Foppa den Auftrag erhielt, den Heiligen al fresco in der Carmine in Pavia zu malen. Die Figur ist wahrscheinlich unter der Tünche noch vorhanden.

D. Sant' Ambrogio, Una pala d'altare Tortonese in Pavia, Bollettino della società per gli studi di storia patria nel Tortonese 1904.

F. Malaguzzi Valeri, La collezione Sipriota Brera, Rassegna d'arte 1904. 1. Den größten Teil dieser immerhin interessanten Sammlung bilden lombardische Bilder des späten 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts von zweitem Rang und nicht ganz tadelloser Erhaltung. Das Glanzstück ist wohl der Malteserritter von Bernardo Strozzi. Von den übrigen Bildern bespricht M. V.: das Brustbild des Eccehomo von Bergognone, eine Stigmatisation des hl. Franz in dessen Manier, den Leichnam Christi in der Art Bramantinos, zwei Flügelbilder mit Heiligen und Stiftern von Defendente Ferrari, den Kopf eines Greises in der Art des Luini, zwei Heilige in Halbfigur in der Art des Marco d' Oggionno, eine Taufe Christi vermutlich von Cesare Magnis, ein bezeichnetes Triptychon von Niccolo da Cremona (datiert 1520), einem Künstler, der 1518 in Bologna für die Nonnen von S. Maria Maddalena gearbeitet hat; eine Geburt Christi in der Art des Romanino, ein hübsches Madonnenbild von Luca Longhi.

Herbert Cook, Some Notes on the early Milanese painters Butinone and Zenale, Burlington Magazine 1904.

Butinone scheint vor 1436 geboren zu sein und hat bis 1507 nachweisbar gearbeitet. Die Jahreszahl des Breratriptychons liest C. wie ich 1454, nicht 1484. Auch bezüglich der Zuschreibung der Pietà in Berlin stimmt C. mir bei (vgl. Repertorium 1902). C. möchte dem Butinone noch eine Madonna mit Engeln bei Sir Herbert Jekyll (Exhibition 1885, New Gallery 1894, Burlington Club 1898) als Spätwerk zuschreiben. Nach der Abbildung scheint mir diese Tafel mit einer ähnlichen der Sammlung Bisso in Genua (vor einigen Jahren noch im Palazzo Bianco ausgestellt, unter Crivellis Namen von Brogi photographiert), zusammenzugehören und von einem Paveser Maler, der in Ligurien tätig war, zu stammen. Auch bezüglich des hl. Lorenzo mit Johannes dem Evangelisten bei Mrs. Dowdeswell, Bondstreet, wäre ich geneigt, nach der Abbildung der älteren Zuschreibung an Macrino d' Alba den Vorzug zu geben.

Der zweite Teil der Abhandlung handelt von Zenale. Dieser lebte von 1436—1526. Gewiß ist C. im vollsten Rechte, wenn er mit mir an der zuerst von Morelli und jetzt fast allgemein bekämpften Echtheit der allerdings stark ruinierten Verspottung Christi der Galerie Borromeo festhält. Ebenso verhält es sich bei dem Altar der Ambrosiana. Bezüglich des Triptychons in S. Ambrogio läßt sich ein endgültiges Urteil wohl erst nach genauer Untersuchung der damit zusammengehörigen Bilder gewinnen. Bezüglich der Beschneidung Christi von 1491 im Louvre möchte ich wohl denen recht geben, die hier Zenales Hand abweisen.

In einem dritten Aufsatz behandelt C. »Zenale as a portrait-painter«. Als Ausgangspunkt dient das von mir nachgewiesene Porträt des Bischofs Novelli in der Sammlung Borromeo. Auch auf dem Flügelbilde der Sammlung Frizzoni-Salis in Bergamo haben wir ein Profilporträt des Stifters von Zenales Hand erhalten.

Wenn C. die Porträtgruppen, die in der National-Gallery in London Bergognones Namen tragen (Nr. 779 u. 780), ein Frauenbildnis in ganzer Figur bei Mr. Georges Donaldson, das die Herzogin Bona, Gemahlin des Galeazzo Maria Sforza, darstellen soll, und ein Frauenbildnis bei Mr. Newall in Rickmansworth mit der alten Aufschrift Crivelli, die C. auf den Namen der Dargestellten als Lucrezia Crivelli, die Geliebte des Moro, deutet, beide von C. zum ersten Male publiziert, für Zenale in Anspruch nimmt, so möchte ein Vergleich der Reproduktionen hier wohl Zweifel übrig lassen. Gewiß richtig bemerkt C., daß in den Porträts der Familie des Lodovico Moro auf der Altartafel der Brera die Beziehung zu Zenale unverkennbar sei, wenn auch das Altarwerk diesem Meister gewiß nicht angehöre. Auf Riccis Angabe geht noch die Heranziehung zweier Heiligengestalten der Sammlung Cook in Richmond zurück.

C. Jocelyn Ffoulkes, Ancora di un ritratto erroneamente dato a Zenale, Rassegna d'Arte 1904. 7. J. Ff. gibt für die Inschrift »Crivelli« auf dem von Cook bekannt gemachten Frauenbildnis der Sammlung Newall eine neue und, wie es scheint, sehr glückliche Erklärung. Nach Moriggia lebte am Ende des 15. Jahrhunderts ein Porträtmaler namens Francesco Crivelli in Mailand. Sollte nun dieses ein bezeichnetes Werk von ihm sein? Denn die Lucrezia Crivelli, deren Züge uns höchst wahrscheinlich in der Belle Fenonière des Louvre aufbewahrt sind, haben wir kaum vor uns.

F. Malaguzzi Valeri, Un trittico di Butinone nella pinacoteca comunale di Milano, Rassegna d'Arte 1904. 3. M. V. publiziert das miniaturhaft fein ausgeführte Klappaltärchen, das aus dem Museo Cavalieri in Mailand stammt, dann der Sammlung Cernuschi

angehörte und jetzt für das Museum des Kastells angekauft wurde. Auf demselben sind zahlreiche kleine Szenen aus der Geschichte Christi dargestellt. Die Verwandtschaft mit der Predella des Altars in Treviglio springt in die Augen. Dadurch fällt M. Vs. frühere Annahme, an der Predella in Treviglio habe ein dritter Meister gearbeitet; die von mir zusammengestellten drei Bildchen in Bergamo, Pavia und bei Borromeo erhalten aber eine neue Stütze.

F. Malaguzzi Valeri, La rinascenza artistica sul lago di Como, Emporium, 1904. M. V. stellt die in den Ortschaften am Comosee erhaltenen Bilder und Fresken zusammen, sucht auch die Tätigkeit einzelner Künstlerpersönlichkeiten, welche fast alle von sehr untergeordnetem Range sind, abzugrenzen.

Fresken vom Anfange des 15. Jahrhunderts finden sich in S. Maria del Tiglio zu Gravedona, ein Triptychon von 1468 in S. Marta zu Varenna, eine Trinität, bezeichnet von einem Alvise Donato da Milano (1507), in Moltrasio, ein bezeichnetes Fresko des Bartolommeo Benzi di Torno in S. Maria zu Vico (Nesso), andere Werke in Morbegno. Von den bekannten mailändischen Malern scheint insbesondere Ambrogio Bergognone eine direkte Wirkung auf die Lokalmaler am Comosee ausgeübt zu haben. Von ihm besitzt Sr. Natta in Como ein Madonnenbild, Sr. Caccini eine stark ruinierte hl. Regina, die Kirche S. Vito in Cremia eine Madonna mit Engeln, letztere schon in Beltramis Monographie über Bergognone erwähnt. Ein Diptychon in der Parrochiale in Cremia gehört nur einem schwächeren Nachahmer an. Ein Schüler Bergognones aus dessen Frühzeit, wie M. glaubt, ist Andrea Passeri di Torno. Von ihm sieht man Holzschnitzereien am Altar des hl. Abondio von 1514 im Dom von Como, eine Madonna in Brunate bei Como; eine Assunta (bezeichnet und datiert 1488) war ehemals in S. Tecla in Torno, ist jetzt im Besitze der Contessa Luisa Palumbo Carboni in Como; im Dom ebenda ein bezeichneter Altar von 1502; eine Madonna von 1494 in Casa Cornaggia a S. Giorgio in Grosio (Valtellina); in der Pfarrkirche von Brienno ein Diptychon von 1508. Diesem wirklich recht schwachen Künstler glaubt M. V. noch folgende Arbeiten zuschreiben zu können, die weder Namen noch Datum tragen: Tafelbilder in S. Giacomo sopra Livo, S. Vincenzo in Gera, hinter dem Hochaltar in Sorico.

Etwas besser als A. Passeri ist Sebastiano da Plurio, dessen Tätigkeit zwischen 1500—1520 nachweisbar ist. Fresken in S. Giacomo sopra Livo bei Gravedona sind seine Hauptwerke. Dazu schreibt ihm M. V. Arbeiten in Musso, S. Maria del Tiglio in Gravedona und in Gera zu. Von einem Giovanni Pietro Malacrida befindet sich ein bezeichneter Altar in Mazzo (Valtellina). Schwach wie die Arbeit dieses Malacrida ist die

von einem unbekannten Luinischüler gemalte Fahne des Doms von Como, und die bezeichneten Malereien von Arannio in Garbagnate, des Ambrogio da Muralto, des Bertolino de Buri. Eine größere Zahl von Werken ist noch von Sigismondo de Magistris de Como erhalten: bezeichnete Fresken von 1522 in S. Giovanni sopra il Monte di Bioggio (Valtellina, filiale di Mello), eine Geburt Christi von 1523 in der Pfarrkirche von Albosaggia bei Sondrio, ein Werk von 1526 in S. Miro bei Sorico eine Taufe Christi von 1533 im Oratorio Serponti in Varenna, Fresken von 1514 in de Chiesetta dell' Assunta in Morbegno. M. V. schreibt dem Künstler noch folgende Arbeiten zu: im Convento delle Grazie in Gravedona (von 1509 und 1519), in S. Giacomo sopra Livo, in Cremia, in S. Vincenzo zu Gera, Häuserfresken in Livo, welche den Künstler als mäßigen Nachahmer Luinis erkennen lassen.

Von verstreuten Werken erwähnt M. V. noch folgende: ein Madonnenbild des Defendente Ferrari bei Sr. Govelli in Como, ein lombardisches Bild im Palazzo Vescovile in Como, eine Anbetung des Kindes aus der Richtung des Lorenzo di Credi in S. Tecla in Torno; ferner Glasmalereien im Museum von Como, in Brienno, S. Giacomo sopra Livo und in der Valtellina; endlich den dem de Magistris nahestehenden Altar des hl. Abbondio in Stazzona (Valtellina).

H. C., The wings of a Triptych, Burlington Magazine V. C. publiziert zwei Tafeln mit dem hl. Sebastian und Christof, die im englischen Kunsthandel auftauchten und von Lord Windsor und Davies Hereford erworben wurden. Sie gehören einem Künstler um 1500 an, der Eigentümlichkeiten der lombardischen Schule mit solchen der venezianischen mengt.

Gustav Pauli, Die Gemäldesammlung der Familie Lürmann, Zeitschrift für bildende Kunst 1904. Ausgehend von einer betenden Magdalena in Halbfigur im Besitze des Dr. August Lürmann in Bremen, bespricht P. die Werke des Giampietrino. Urkundlich ist sein Name für kein einziges Werk gesichert. Eine größere Zahl von Bildern aber führt man traditionell auf ihn zurück. P. stellt die verschiedenen Exemplare einzelner Kompositionen dieses Meisters, die in den Sammlungen sich verstreut finden, zusammen. Von der aufwärts schauenden betenden Magdalena kennt P. nur das eine Exemplar bei Lürmann. Nach der Magdalena mit erhobenem Antlitz und über der Brust gekreuzten Armen der Brera gibt es Kopien in Augsburg (Nr. 294), in der Galerie Cook in Richmond (unter Luinis Namen) und im Palazzo Durazzo in Genua. Für fraglich hält P. eine Madonna zwischen Stefanus und dem Täufer, ehemals im Palazzo Bianco in Genua, jetzt beim Marchese Spinola in Nervi. Magdalena mit dem Gebetbuch sieht man in der Galerie

Carrara in Bergamo (Nr. 268), mit dem Kruzifix ebenda (Nr. 321). Auch von dem kreuztragenden Christus, dessen bestes Exemplar Lady Layard in Venedig besitzt, gibt es Repliken in der Akademie zu Wien, der in Galerie von Turin und in Magdeburg (Nr. 211, aus dem Depot des Berliner Museums). Außer diesen von P. genannten gibt es natürlich noch zahlreiche Werke des Giampietrino, dessen umfangreichstes Altarbild man im Dom von Pavia findet.

Auguste Marguillier, L'exposition des maîtres anciens à Düsseldorf, Gazette des beaux arts 1904, oct., bespricht das Gemälde der Leda aus dem Besitze des Fürsten Wied in Neuwied, das aus der Kasseler Galerie stammt. Eine Wiederholung des Kopfes besitzt Prof. Justi in Bonn. M. erwähnt nicht, daß diese Leda ein sehr charakteristisches Werk des Giampietrino ist.

Diego Sant' Ambrogio, Un marmo collo stemma dei Caimi; Il dipinto Leonardesco di Besnate del 1524; Una nuova urna romana in Milano, Lega Lombarda; 4. und 19. Febr. 1904.

Luca Beltrami, I disegni di Lionardo e sua scuola alla biblioteca Ambrosiana, con 25 tavole in eliotipia, Milano 1904.

G. Frizzoni, L' Arte toscana studiata nei disegni dei maestri antichi; a proposito della pubblicazione di B. Berenson, Rassegna d' Arte 1904. 7. Von den unter Lionardos Namen publizierten Zeichnungen hält F. ein Blatt in Windsor für eine Arbeit des Boltraffio, setzt sie in Vergleich mit einer Zeichnung (Profilkopf) im Louvre und dem Bilde des Meisters in der Sammlung Scaglioni Frizzoni in Sizilien. Das ehemals Lionardo zugeschriebene, von Berenson dem Pontormo zugewiesene Frauenbildnis in Röthel in den Uffizien gehört nach F. dem Sodoma ebenso wie das Gemälde (Frauenporträt) in Frankfurt.

C. J. F. Notizie di Londra, Galleria Nazionale, acquisti, L' Arte 1904. Leihweise befindet sich in der National Gallery das Madonnenbild der Sammlung Salting ausgestellt, das ein Jugendwerk des Boltraffio ist, sowie ein Jünglingskopf bei Frizzoni in Messina, der Narziß in den Uffizien (Zeichnung dazu im Louvre) und das Fresko in S. Onofrio in Rom.

F. Malaguzzi Valeri teilt in der Zeitung La Perseveranza vom 27. Sept. 1904 das Dokument mit, demzufolge G. A. Boltraffio am 27. Okt. 1502 die Bezahlung für das Gemälde der hl. Barbara für S. Satiro (heute im Berliner Museum) erhielt. Damit ist das sichere Datum gewonnen.

Chiaravalle, un dipinto luinesco a Poasco presso la Badìa, (Da un articolo di D. Sant' Ambrogio), Rassegna d' Arte 1904. 1. In Poasco, zwei Kilometer von Chiaravalle entfernt, sieht man außer einem

Madonnenbilde vom Anfang des 15. Jahrhunderts zwei Freskofiguren an Pilastern, den hl. Papst Clemens und die hl. Apollonia. Nun weiß man, daß Luini 1512 sein Fresko der Madonna mit zwei Heiligen in Chiaravalle malte, um dieselbe Zeit hat er vielleicht diese beiden Heiligen in Poasco gemalt, wenn sie eigenhändig sind.

Louise M. Richter, Les maitres anciens a Burlington house, Gazette des beaux arts 1904, Mai. Notiz über eine dem Luini zugeschriebene hl. Katharina, eine hl. Familie, die, dem Sodoma zugeschrieben, eher von dessen Schüler Rizzio herrührt, und eine Madonna mit Kind der Sammlung Richter, die nicht besonders charakteristisch für den Meister ist.

Roger Peyre, Identification possible d'un tableau du musée de Nimes avec une œuvre de Bernardino Luini, Chronique des arts 1904, pag. 215. Es handelt sich um ein Exvotobild mit folgender Inschrift: Ego Johannes Baptista Pusterula eques precibus tuis gallicas manus evasi. Nun hat, wie Cesare Cantù erzählt (Grande illustrazione del lombardo-veneto, Milano 1857, I), im Jahre 1512 oder 1514 Bernardino Luini für den G. B. Pusterla ein solches Exvoto gemalt, als er für Massimiliano Sforza kämpfend den Franzosen entkam. Der Legende nach hätte Luini in der hl. Katharina die Tochter des Herrn der Villa Pelucca porträtiert, die er leidenschaftlich liebte und die dann von ihren Eltern ins Kloster nach Lugano zu gehen gezwungen wurde.

Les trésors d'art en Russie, année IV, 1904. Auf Tafel 19 wird eine Madonna, die dem Kinde eine Nelke reicht, publiziert, ein echtes, ziemlich frühes Werk des Bernardino Luini.

Faccio C., Giovanni Antonio Bazzi (il Sodoma) pittore vercellese del secolo XVI. Vercelli, Gallardi e Ugo, 1904.

W. Hobart Cust, On some overlooked masterpieces, Burlington Magazine XII, 1904. C. deutet die bisher auf eine Darstellung der Lucrezia bezogenen Federzeichnungen Sodomas in den Uffizien als Darstellungen des Svanimento della S. Caterina, somit als Vorstudien zu dem Fresko in Siena.

Louise M. Richter, The old italian masters at Burlington house, The Connoisseur VIII, 1904. R. gibt Beschreibung und Abbildung einer Madonna mit dem Kinde, die dem Sodoma zugewiesen wird.

Gustavo Frizzoni, Disegni di antichi maestri a proposito della publicazione dei disegni della collezione di Oxford, L'Arte 1904. Einen der lombardischen Schule (Sodoma?) zugeschriebenen Jünglingskopf gibt F. mit Bestimmtheit dem Sodoma und glaubt sogar das Porträt Raffaels in ihm zu erkennen.

G. C. Barbavara, Il convento di S. Maria delle Grazie a Varallo, Il Piemonte 1904, anno II., Nr. 32.

F. Ravagli, Per gli affreschi di Gaudenzio Ferrari nel Santuario di Saronno, Erudizione di belle arti, Carpi 1904.

Princesse M. Ouroussow, Gaudenzio Ferrari a Varallo et Saronno, Paris, Fischbacher 1904.

Giulio Carotti, La cupola del Santuario di Saronno e gli affreschi di Gaudenzio Ferrari, L'Arte, 1904. Die Fresken, die Gaudenzio 1535 in die schon 1525 im Bau vollendete Kuppel malte, leiden durch Feuchtigkeit, die von unten eindringt, verlangen daher nach radikaler Restaurierung zu ihrer Erhaltung.

F. Malaguzzi Valeri, Gli affreschi della cupola di Saronno, Rassegna d'Arte 1904, 6. Auch M. V. ruft die Teilnahme weiterer Kreise für die notwendige gründliche Restaurierung der Fresken Gaudenzios wach. Dabei teilt er mit, was für Dokumente und Vorstudien wir für den Engelreigen besitzen. Am 28. Sept. 1535 macht Gaudenzio den Vertrag mit den Fabricieri des Santuario, am 17. Nov. 1536 erhält er die letzte Restzahlung für die vollendete Arbeit. 1598 erhält dann Camillo Proccaccini 109 Dukaten für drei Bilder, die er für das Santuario gemalt. Skizzen Gaudenzios von ähnlichen Putten und Engeln befinden sich in Dresden (unter dem Namen Correggios zwei Putten), in der Ambrosiana (drei Engelskizzen), in Berlin (Farbenstudie zu zwei Engeln in der Sammlung Beckerath). Die vier Tondi unter der Kuppel glaubt M. V. eher von der Hand Laninos als der Gaudenzios oder Luinis (wie Calvi meinte).

T. de Wyzewa, Le mouvement artistique a l'étranger, une nouvelle biographie de Gaudenzio Ferrari (Ethel Halsey), Revue de l'art ancien et moderne 1904, XV.

F. Malaguzzi Valeri, I disegni della Pinacoteca di Brera, Rassegna d'Arte 1904, 11. M. V. weist darauf hin, daß die Abendmahlskizze Gaudenzios in der Brera für das Bild im Asilo infantile in Vercelli diente, das dann schon Lanino im wesentlichen ausführte. Dem Giulio Campi schreibt M. V. das Tizian benannte Studienblatt der Brera zu.

Domodossola, quadro del Tanzio, Rassegna d'Arte 1904. 6. Notiz, daß ein Gemälde der Heimsuchung Mariae von dem Schüler Michelangelos Tanzio da Varallo sich wohlerhalten in der Kirche von Vagna bei Domodossola befinde.

Francesco Picco, Un pittore piemontese del secolo XVI: Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, Rassegna d'Arte 1904, 11. P. lenkt die Aufmerksamkeit auf diesen liebenswürdigen, wenig bekannten

Künstler, der aus Moncalvo bei Crea stammte. In Moncalvo selbst befindet sich noch eine große Zahl von seinen Werken, deren einige P. in Abbildungen mitteilt. Die Kirche S. Francesco ist ein wahres Museum für G. Caccia. Dort sieht man den hl. Anton von Padua, einen toten Jüngling erweckend, den hl. Maurizius vor der Madonna, die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen, den hl. Antonius im Gebete, die hl. Familie mit der hl. Ursula, die Versuchung Christi, den hl. Lukas in seiner Studierstube (dieser soll das Selbstporträt des Guglielmo sein), den hl. Rochus als Pilger (in der Sakristei). Außerdem besitzen die folgenden Kirchen in Moncalvo Bilder des Meisters: S. Antonio: den hl. Carlo, für die Pestkranken betend, die Erscheinung der Madonna vor zwei Heiligen; S. Maria del Carmine: die Erscheinung der Madonna vor den hl. Simon Stock und Johannes Baptista; S. Marco: die hl. Rochus und Markus mit der Madonna; Chiesa della Madonna: eine weibliche Heilige mit einem Engel; S. Giovanni: ein padre eterno, eine Madonna und ein Freskobild, das jetzt auf dem Hochaltar angebracht ist; S. Rocco: Fresko des hl. Rochus. Aus meiner Erinnerung füge ich hier die Halbfigur einer hl. Magdalena auf Isola Bella und eine schöne Federskizze der Albertina zu Wien hinzu.

P. H. Hobart Cust reproduziert in »The Connoisseur« 1904, 9, das Tafelbild des hl. Georg, der gegen den Drachen kämpft, in der Kapuzinerkirche von Levanto (Ligurien) als Arbeit des Pier Francesco Sacchi (?). Es ist ihm sowohl wie Horne, der über das Bild in der Rassegna d' Arte 1903 sprach, entgangen, daß schon F. Alizeri in seinen Notizie de' Professori del Disegno in Liguria I. (1873) für die Zuweisung des bedeutenden Bildes an Carlo Braccesco da Milano gute Gründe angeführt hat. *Wilhelm Suida.*

Ugo Scoti-Bertinelli. Giorgio Vasari Scrittore. Pisa 1905. VII u. 303 S.

Eine zuverlässige, zusammenfassende Arbeit über Vasari als Schriftsteller ist seit langer Zeit ein Wunsch der Kunsthistoriker; und obschon die Aufgabe, wenn auch schwierig, so doch lösbar ist, hat sich niemand gefunden, sie zu unternehmen. Während man in jeder anderen historischen Disziplin längst darangegangen sein würde, einen so autoritativen Quellenschriftsteller auf seinen Wert zu untersuchen und ein für alle Male festzulegen, wieweit man auf ihn bauen darf, wieweit nicht, haben sich die Fachgenossen hier begnügt, von der Hand in den Mund zu leben und von Fall zu Fall vorzugehen.

Das vorliegende Buch bietet uns die erwünschte Lösung der Aufgabe nicht. Es ist ein »Beitrag« mehr, jedoch, dies im voraus bemerkt,

der wertvollste, den wir bis jetzt besitzen. Der Verfasser ist Literarhistoriker, hervorgegangen aus jener trefflichen Schule, die im »Giornale storico della letteratura italiana« ein Organ besitzt, dem die Kunstgeschichte nichts an die Seite zu stellen hat. Von dem speziellen Standpunkt seiner Disziplin aus hat der Verf. das Thema angefaßt. Daher die Vorzüge seines Buches, wie die Schwächen.

Im ersten Kapitel behandelt der Verf. den Bildungsgang Vasaris. Messer Giorgio hatte eine sehr gute Erziehung, zum Teil gemeinschaftlich mit den jüngsten Sprossen des Hauses Medici, erhalten: die literarische Ausbildung hielt darin mit der rein künstlerischen gleichen Schritt. Er kannte die besten lateinischen und italienischen Schriftsteller, wie Zitate in seinen Viten es beweisen. In seinem Charakter überwiegen die sympathischen Züge: Treue gegen Freunde und dankbares Gedenken erhaltener Wohltaten, Freimut und Unparteilichkeit, daneben doch eine gewisse Charakterschwäche, starkes Selbstgefühl.

Das zweite Kapitel hat die erste Ausgabe der Viten zum Gegenstand. In einer berühmten Stelle seiner Selbstbiographie (VII, 681) berichtet Vasari, wie eine Abendunterhaltung beim Kardinal Farnese ihn veranlaßte, an die Bearbeitung früher gesammelter Notizen zu gehen und sein Werk zu beginnen. Nach dem Zusammenhang war das im Jahre 1546. Verf. weist hier darauf hin, wie wenig genau Vasari in seinen chronologischen Angaben ist. Auch hier liegt ein schwerwiegendes Argument vor, die Richtigkeit seiner Angabe zu bezweifeln. Unter den bei dem denkwürdigen Gespräche Anwesenden nennt Vasari den Molza: dieser starb bereits im Februar 1544, war aber zur Zeit seines Todes schon fast ein Jahr von Rom entfernt. Verf. weist ferner auf die ungewöhnlich angestrengte Tätigkeit Vasaris in dieser Zeit hin: es ist unmöglich, daß er sein Werk 1546 und 1547 — und nach mehreren Zeugnissen war gegen Ende letzteren Jahres das Buch in der Hauptsache vollendet — abgefaßt haben kann. Nun war Vasari im Winter 1542/43 bei Kardinal Farnese eingeführt worden, und Verf. will daher auf diesen Zeitpunkt die erste Entstehung der Viten zurückführen. Keiner aus dem gelehrten Freundeskreis Farneses, selbst Giovio und Caro nicht, zu denen Vasari in nahen Beziehungen stand, haben nach Ansicht des Verf. einen wirklichen Anteil an dem Buch gehabt. Der Abt Don Faetani von Rimini hat in der Hauptsache nur für die Reinschrift gesorgt.

Im dritten Kapitel — Chronologie und Drucklegung der ersten Ausgabe — will der Verf. einzelne Daten möglichst präzisieren. Freilich führt ihn sein Eifer hier zu weit, indem er durch eine Stelle sich gar bis ins Jahr 1535 hinabführen läßt (S. 42); diese beweist ebensowenig,

wie eine andere, die auf das Jahr 1537 weisen würde, etwas entscheidendes. Dagegen stellt er sorgfältig die Stellen zusammen, die bestimmt aufs Jahr 1546 und die folgenden als Entstehungszeit deuten. Ende 1547 oder Anfang 1548 kehrte Vasari von Rimini nach Arezzo zurück und hat sich dort nach Meinung des Verf. bis 1549 aufgehalten. Erst im Sommer dieses Jahres habe er Florenz wiedergesehen. Dort blieb er den Rest des Jahres über, verheiratete sich, begann auf Wunsch Cosimos I. die Drucklegung, die kaum über den Anfang hinausgekommen war, als nach dem Tod Pauls III., im November 1549, ein Wort des durchreisenden Kardinals del Monte ihn an der raschen Vollendung des Druckes zweifeln ließ. In der Tat vollzog sich die Drucklegung im Laufe des Jahres 1550, während Vasari selbst in Rom war; jedoch kam er in dieser Zeit zweimal nach Florenz. Am 8. März 1551 sandte er ein Exemplar des Buchs an den Herzog.

Erst nach dieser Zeit, führt der Verf. in dem vierten, die zweite Ausgabe der Viten behandelnden Kapitel aus, trat Vasari in den Dienst Herzog Cosimos und damit in enge Beziehungen zu dem Kreis von Gelehrten, die damals in Florenz versammelt waren. Jetzt erst beginnt das innige Freundschaftsverhältnis zu dem bedeutenden Manne, der von da ab sein engster Vertrauter und Berater wird, Don Vincenzo Borghini, Spedalingo der Innocenti, der berühmte Forscher und Antiquar. Allerdings ist Vasari schon früher, im Herbst 1549, ihm nähergetreten: Borghini hat in seinem Auftrag mit dem zukünftigen Schwiegervater des Malers, Francesco Bacci, verhandelt.

Neben Borghini wird auch der Olivetaner Mönch Don Miniato Pitti als Helfer Vasaris bei der Abfassung der Viten genannt. Doch kann sein Anteil nur gering gewesen sein; und jedenfalls bleibt es für uns unmöglich, ihn zu präzisieren.

Wir haben also für die erste Ausgabe die Beihülfe des Florentiner Kreises abzulehnen.

Dagegen ist Borghinis Anteilnahme bei der Neubearbeitung des Buches gewiß, allerdings oft überschätzt worden. Eben dieser Frage hat Verf. besondere Sorgfalt angedeihen lassen. Es ist ihm geglückt, mehrere Stücke nachzuweisen, die in der Tat als Materialien zur zweiten Auflage der Viten gelten müssen (S. 79ff.). Auch aus Briefen Vasaris an den Prior geht hervor, daß er sich mit ihm bei der Ausarbeitung beriet. Borghini erscheint außerdem als der literarische Berater bei zahlreichen künstlerischen Unternehmungen, die Vasari zur Ausführung bringt. So geht das Bild der »Schmiede des Vulkan« in den Uffizien direkt auf einen detaillierten Entwurf jenes Mannes zurück. Auch andere mögen an der Umarbeitung der Viten Anteil genommen haben, so Don Silvano

Razzi, dessen Bedeutung aber von späteren gewiß zu hoch angeschlagen worden ist.[1])

Die Entstehung der zweiten Ausgabe behandelt das fünfte Kapitel ausführlich. Einzelne Stellen darin weisen nachdrücklich auf eine so frühe Zeit, wie 1560, andere sind 1564 zu datieren. Der Druck begann wahrscheinlich frühzeitig; die ersten beiden Teile waren 1566, als Vasari seine große Rundreise durch Italien machte, wohl schon gedruckt, und so schaltet er Nachträge bei einer späteren Gelegenheit irgendwo ein, anstatt begangene Fehler zu verbessern resp. die Zusätze an der richtigen Stelle einzufügen. Hierfür bringt Verf. eine Reihe zwingender Belege bei. Ein Teil der im siebenten Band von Milanesis Ausgabe enthaltenen Biographien wurde erst 1566/67 abgefaßt; die späteste ist die des Taddeo Zuccheri.

Kapitel sechs: die Quellen der Viten erweckt durch seinen Titel Erwartungen, die es nicht erfüllt. Verf. stellt zwar mit Sorgfalt die bekannten Stellen zusammen, die sich auf persönliche und direkte Mitteilungen beziehen, die Vasari von Freunden erhielt, berührt aber das Verhältnis zu den älteren Quellen nicht eingehend genug, während doch gerade hier so manches und so wichtiges zu sagen gewesen wäre.

Im folgenden Kapitel bespricht Verf. die »opere minori« Vasaris, darunter an erster Stelle die Briefe, die in Milanesis Ausgabe die stattliche Zahl von 264 Nummern erreichen. Er selbst ist imstande, sie um ein paar Billets an Don Vincenzo Borghini zu bereichern und knüpft einige wertvolle kritische Bemerkungen an die bereits publizierten, wobei er wiederholt Irrtümer in der Datierung nachzuweisen imstande ist (S. 141/142). Ebenso bringt er zur Datierung der »ragionamenti« wichtige Belegstellen bei. Ein Dialog zwischen Vasari und Michelangelo, den der Aretiner verfaßt hat, ist leider verloren gegangen. Endlich war Vasari auch Poet (wer war es zu jener Zeit in Italien nicht?). Verf. hat 44 Poesien Vasaris in einem Kodex der Riccardiana aufgefunden und druckt diese im Anhang ab.

Der zweite Teil des Buches behandelt Vasaris Werk mit Rücksicht auf den Stil. Es ist hier nicht der Ort, auf diese exakte philologische Untersuchung näher einzugehen. Nur das sei hervorgehoben, daß Verf. auf Grund dieser sprachlichen Untersuchungen zu dem Resultat kommt, der Abt Don Matteo Faetani sei zum Teil für die schwülstigen Einleitungen der Viten verantwortlich zu machen, die Vasari in der zweiten

---

[1]) »Diede alla luce, heißt es von Vasari in Farullis Annali di Arezzo (Foligno 1717) S. 201, l'Istoria delle Vite de Pittori, composte dall' Abbate Don Silvano Razzi Camaldolese.«

Auflage zumeist unterdrückte oder wesentlich umarbeitete, während in der Ausgabe von 1568 sich eben in den allgemeinen Partien der Einfluß Borghinis, auf den in der ersten Auflage das Nachwort zurückgeht, bemerkbar macht. Gewisse Biographien verraten durch den abweichenden Stil die Mitwirkung anderer Personen, die Vasari nach seiner eigenen Angabe das Material lieferten: so zeichnet sich die Biographie Mantegnas schon in der ersten Auflage durch stilistische Korrektheit aus.

Im ganzen aber spiegelt die literarische Form der Viten, gerade mit ihrer bemerkbaren Ungleichheit, dem Schwanken zwischen Rhetorik und sinnlich unmittelbarer Ausdrucksweise, Vasaris Kultur getreu wieder.

Im Anhang teilt Verf., von den erwähnten Gedichten abgesehen, aus Borghinis in der Florentiner Nationalbibliothek erhaltenen Manuskripten mehrere Entwürfe des Spedalingho für Bildkompositionen, sowie einige seiner Briefe an Vasari aus dem Jahre 1565 mit.

Bevor ich ein paar kritische Bemerkungen anknüpfe, will ich nicht verfehlen, auf die ausgezeichnete Rezension hinzuweisen, die inzwischen W. Kallab über Scotis Buch veröffentlicht hat (in »Kunstgeschichtliche Anzeigen«, redigiert von Fr. Wickhoff, Jahrgang 1905, Nr. 4 S. 111ff.). Kallab hebt hervor, daß man Vasari in seinen Bemerkungen über die Genesis seines Buches nicht allzu wörtlich nehmen darf, daß die Erwähnung Molzas nicht unbedingt den Schluß gestattet, den Scoti daraus zieht. Er führt aus, daß ihm der Plan der Viten schon vor der durch jene Konversation an der Abendtafel beim Kardinal Farnese gewordenen Anregung vorgeschwebt haben muß, daß seine Kenntnis z. B. von bolognesischer und venezianischer Kunst auf die Jahre 1539—1541 zurückreiche. Auch die Partien über römische Denkmäler muß er bei der Abreise von Rom Ende 1546 schon fertig gehabt haben. So haben in der Tat in der ersten Hälfte 1547 die Viten entstehen können: »das Material lag zum großen Teil bereit und brauchte nur geformt zu werden.« Bezüglich der eventuellen Berater stimmt Kallab mit Scoti darin überein, daß er alle, mit Ausnahme Faetanis und Borghinis, ausscheidet. Doch hebt er jenem gegenüber hervor, daß Borghinis Beziehungen zu Vasari doch engere gewesen sind, als Scoti zugeben will. Vasaris Itinerar in den entscheidenden Jahren 1547—1549 stellt sich anders dar, als Verf. es zu rekonstruieren versucht hat. Kallab glaubt, daß Vasari sehr wohl den Winter 1547/48 in Florenz zugebracht haben kann; daß er ebenso im Spätsommer 1548 und einen Teil des folgenden Jahres dort war; er war also sehr wohl in der Lage, sich mit den Florentiner Literaten zu besprechen. Für das intime Verhältnis zu Borghini spricht erstens der Umstand, daß dieser als Ehewerber für ihn auftritt, zweitens, daß an ihn Vasari bei der Abreise nach Rom jenes kurze, für die Geschichte des

Vasarischen Werkes äußerst wichtige Billet schreibt, das Milanesi so unglücklich in einer Anmerkung vergraben hat (Bd. VIII S. 475). Kallab datiert dieses — ganz richtig —: Februar 1550. Auf dieses ist der von Scoti aufgefundene Brief Borghinis (S. 69 Anm.) die Antwort. Aus diesem Briefwechsel geht Borghinis Anteil deutlich hervor, und hier wird noch ein neuer Name, der des Pier Francesco Giambullari genannt, der eine Stellung als letzter Revisor des Drucks eingenommen haben muß. Außerdem haben andere aus dem Florentiner Kreise poetische Beiträge geliefert.

Dagegen läßt sich nicht erweisen, daß sich die Mithülfe dieser Berater auf den Inhalt erstreckt habe.

Sodann untersucht Kallab die Frage, ob Vasaris Buch im März 1550 oder 1551 erschienen ist. Die von Lorenzo Torrentino veranstaltete Ausgabe ist 1550 datiert: das kann aber auch nach Florentiner Brauch »ab incarnatione« zu verstehen sein, und so faßt es Scoti auf. Denn da im November 1549 der Druck kaum begonnen hatte, so scheint die Zeit bis März 1550 zu knapp bemessen. Kallab weist nach, daß dieses möglich, und daß es auf Grund der erwähnten Korrespondenz zwischen Vasari und Borghini notwendig sei: das Datum ist in der Tat März 1550 unserer Zeitrechnung.

Kallabs Würdigung und seinem kompetenten Urteil kann ich mich nur in allen Stücken anschließen. Aus der Übersicht über den Inhalt des Buches wird man ersehen, worin dessen Vorzüge gerade für uns bestehen: in der exakten Behandlung von Fragen, für die eine philologische und literarisch-historische Schulung erforderlich ist. Andrerseits aber hat diese — daraus wird niemand dem Verf. einen Vorwurf machen — eine gewisse Einseitigkeit notwendig zur Folge gehabt, und gerade für die den Kunsthistoriker am meisten interessierenden Fragen — Vasaris Verhältnis zu schriftlichen und mündlichen Quellen, seine Zuverlässigkeit, den Anteil seiner Mitarbeiter an dem Tatsächlichen — bleibt er uns zumeist die Antwort schuldig. Wir werden aber hoffen dürfen, daß W. Kallab in der umfassenden Studie, die er vorbereitet, vieles gerade für diese Fragen definitiv feststellen wird.[2])

In einer Hinsicht hat Kallab unzweifelhaft Recht: Vasari hatte gewiß längst den Plan gefaßt, ein Werk, wie die Viten, abzufassen, als jene Konversation, von der er berichtet, stattgehabt hat. Er selbst spricht von den Materialien, die er gesammelt; man wird sich schwer davon überzeugen, es sei dies aus rein platonischem Interesse und ohne den Hintergedanken an literarische Verarbeitung geschehen. Und wenn

---

[2]) Der Tod des ausgezeichneten Forschers stellt dieses leider in Frage.

wir das Zeugnis, das uns Paolo Pino[3]) erhalten hat, kritisch prüfen, bedenken, daß es wahrscheinlich auf persönlicher Bekanntschaft in Venedig im Jahre 1541/1542 beruht, so kommen wir notwendig zu dem Schluß, Vasari habe die Geschichte der Entstehung seines Buches, wie er sie erzählt, etwas zurecht gemacht: sei es, daß sich ihm die Dinge in der Erinnerung verschoben hatten, oder daß anderes ihn bewog, eben diese Auffassung zu fixieren.

Ob er freilich bis zur Zeit seiner Begegnung mit den Gelehrten aus dem Kreise der Kardinals Farnese schon irgend etwas in literarische Fassung gebracht hatte, wird sich wohl niemals feststellen lassen. Ebensowenig können wir genau konstatieren, wann die eigentliche Ausarbeitung stattgehabt hat. Nur daß sie bei seiner Übersiedlung nach Rimini ungefähr vollendet war, lehren uns Vasaris eigene Worte. Mit Kallab fasse ich die Tätigkeit des Abtes Faetani als eine nur das Äußerlichste verbessernde auf.

Leider ist das Itinerar Vasaris gerade in den entscheidenden Jahren 1547—1549 ziemlich unbestimmt und lückenhaft, und in dem wesentlichsten Punkt hat es Verf. — und ebenso Kallab — nicht richtig festgelegt. Vasari verließ Rom im Oktober 1546 und kehrte nach Florenz zurück. Hier arbeitete er ein Abendmahl im Auftrag Pauls III., ein Altarbild für Tommaso Cambi, zwei große Bilder für den Bischof von Pavia und das zweite der großen Bilder für den Pisaner Dom, für welches am 14. März 1548 die Restzahlung erfolgte. Während derselben Zeit arbeitete er sein Buch aus, das, als er vom Abt Faetani aufgefordert nach Rimini ging, fast fertig war und nur umgeschrieben zu werden brauchte. Nach Scotis Annahme müssen wir, auf Grund der Notiz Vasaris im Leben Salviatis, nach der er 1548 in Rimini war (VII, 30), glauben, er sei in den Anfangsmonaten dieses Jahres nach Arezzo heimgekehrt, während Kallab ihn bereits im Spätherbst 1547 wieder in der Heimat eintreffen läßt.

Es läßt sich aber sicher erweisen, daß Vasari 1548 — unbestimmt, wie lange — in Rimini zugebracht hat. Im Leben Battista Francos (VI, 582) berichtet er, daß der Herzog von Urbino anläßlich seiner Vermählung mit Vittoria Farnese, da er fürchtete, Genga und Franco würden mit der Festdekoration nicht fertig werden, zu Vasari, der damals die Kapelle in Rimini für die Olivetaner Mönche malte, gesandt und ihn habe auffordern lassen, mitzuhelfen. Giorgio lehnte ab, besuchte aber

---

3) Dialogo di Pittura, Venezia 1548, c. 32: Et Giorgio da Rezzo Giovanne . . . . che . . . ha unito e raccolto in un suo libro con dir candido tutte le vite e opere de più chiari pittori.

hinterher den Herzog in Urbino. Der Einzug der Vittoria Farnese erfolgte in den letzten Tagen des Januars 1548. Gehen wir nun von der Tatsache aus, daß Vasari, vom Abt Faetani veranlaßt, nach Rimini gegangen und anfangs 1548 noch an der Kapelle, die er in seinem Auftrag dekorierte, beschäftigt war, so müssen wir notwendig schließen, daß er erst gegen Ende 1547 sich nach Rimini begeben hat. Wir gewinnen also für den damaligen Aufenthalt in Florenz seit der Rückkehr aus Rom (Oktober 1546) ungefähr ein volles Jahr, in welchem Vasari für seine Verhältnisse wenig beschäftigt war (er malte nur fünf große Bilder!): in dieser Zeit hat gewiß in der Hauptsache die eigentliche Abfassung des Buches stattgehabt.

Außer den Arbeiten für Don Faetani malte er ein Altarbild für San Francesco in Rimini, das sich noch dort befindet und die Jahreszahl 1548 trägt. Dann begab er sich nach Ravenna und arbeitete daselbst einiges, hielt sich in dieser Stadt nach seiner eigenen Angabe (VII, 421) zwei Monate auf und kehrte erst dann über Urbino nach Arezzo heim. Er kann demzufolge schwerlich vor dem Frühjahr 1548 wieder in der Heimat eingetroffen sein.

Hier malte er dreizehn Bilder für die Decke seines Hauses und übernahm dann, am 13. Juli 1548, das große Bild für das Kloster von Santa Fiore e Lucilla, an dem er zweiundvierzig Tage (VI, 15) arbeitete. Damit kommen wir in den September hinein. Ein Porträt Guicciardinis, ein Altarbild für Castiglione Aretino werden dann erwähnt, nach deren Vollendung er »jenen Sommer« in Florenz eine Prozessionsfahne für eine Aretiner Bruderschaft bemalte, die er dem durchreisenden Kardinal d' Armagnac in seinem Hause in Arezzo zeigte.

Es ist uns bis jetzt unmöglich, hier weitere genaue Daten zu gewinnen. Guicciardini war schon Ende 1548 Kommissar von Arezzo, aber ebenso einen großen Teil des folgenden Jahres;[4] Kardinal d' Armagnac besuchte nach Ciacconius, wie Kallab hervorhebt, Italien 1548; noch Ende des Sommers ist er in Rom nachweisbar:[5] er kann Arezzo auf der Hin-, wie auf der Rückreise besucht haben. Wir tappen also vorläufig hier im Dunkeln.

Aber selbst angenommen, daß Vasari vom Frühjahr 1548 bis in die Mitte des folgenden Jahres vorwiegend in Arezzo sich aufhielt: gelegentliche Besuche in Florenz und damit Besprechung literarischer Fragen mit Borghini schließt das nicht aus, wo die Entfernung zwischen beiden Städten so gering ist und höchstens eine Tagereise erfordert haben kann.

---

4) S. die Briefe an ihn in den Carte Strozziane Fa. App. 4. Inserto 3.

5) Am 18. August (Arch. Mediceo Fa. 3466 f. 21).

Festen Boden gewinnen wir erst wieder durch die Verhandlungen über Vasaris Vermählung. Diese hat nach zwei Briefen Aretinos (Lettere Paris 1609, V, 199 und 215) im Oktober 1549 stattgehabt; daher muß der zuerst von Scoti publizierte Brief Vasaris an Borghini, worin er seine Bedingungen an den Schwiegervater formuliert, nicht, wie Scoti meint, aus dem Anfang des Jahres 1550, sondern aus dem Sommer oder Herbst des Jahres 1549 stammen. Er war also zu der Zeit, als er die eventuelle Durcharbeitung seines Buches vornahm und noch Zusätze einfügte, bereits zu diesem Literaten in vertrauten Beziehungen.

Auf ihn müssen wir demnach hauptsächlich, auch für die erste Ausgabe der Viten, die Aufmerksamkeit konzentrieren, mag auch sein Anteil, (was ich glaube) sich mehr auf Äußerlichkeiten (Grammatik und Orthographie des Werkes) beschränkt haben.[6]) An Borghini richtet Vasari, als er nach der Papstwahl seines Gönners, des Kardinals del Monte — Julius III — in aller Eile nach Rom reiste, jenes äußerst wichtige Billet (VIII, 475), dessen Wert Scoti gar nicht erkannt hat. Auf dieses und ein sofort nach der Ankunft in Rom an Borghini gerichtetes, leider nicht erhaltenes Schreiben Vasaris erwidert der Spedalingo mit dem von Scoti zuerst publizierten Brief (S. 69 Anm.) Diese Korrespondenz muß in den Februar 1550, wie Kallab sehr richtig hervorhebt, datiert werden.[7])

Auf diese Weise gewinnen wir auch für die Frage, wann Vasaris Buch erschien, ob im März 1550 oder 1551 (was beides möglich ist, je nachdem man die Jahreszahl der Torrentina nach gewöhnlichem oder nach Florentiner Brauch ab incarnatione, d. h. Neujahr vom 25. März ab, liest) einen sicheren Anhalt. Als Kardinal Monte nach Rom zum Konklave eilte (er muß etwa am 17. November 1549 Florenz passiert haben),[8]) waren erst die theoretischen Partien gedruckt; als Vasari um den 10. Februar 1550 Florenz verließ, war bereits der ganze dritte Teil ausgedruckt; es fehlte nur noch das Schlußwort, die tavola, Titelblatt des Ganzen und Vorrede. Das beweist Vasaris Billet an Borghini unwiderleglich.

Und um den letzten Zweifel an der Richtigkeit dieser Datierung zu benehmen, haben wir Vasaris Brief an Herzog Cosimo vom 8. März

---

[6]) Das tut ein Passus im Nachwort der Ausgabe von 1550 (S. 994) unzweifelhaft dar.

[7]) Dieser Ansatz wird durch einen Passus des Briefes, den Scoti nicht mitpubliziert hat, zur Gewißheit erhoben. Borghini erwähnt darin die nahe bevorstehende Ankunft des Piero Vettori »Imbasciatore di S. Ex. a« in Rom mit dem Bemerken »farà l'oratione«. Nun war Vettori seit dem November 1549 dazu ausersehen worden, dem zu wählenden Papste im Namen des Herzogs zu huldigen; er ist gewiß kurz nach der Wahl von Florenz abgereist (s. Vettoris Briefe: Mediceo Fa. 395 c. 33, 133 u. 212).

[8]) Pagni an den Majordomus, Pisa 19. Nov. 1549 »s' intese la passata di Monte et poi di Mantova Remi. Cardli. (Mediceo Fa. 1175 Inserto 4 c. 9). Der Kardinal traf am 23. Nov. in Rom ein (Mediceo 3466 c. 172).

1550, worin er ihm ein Exemplar seines Buches übermittelt. Auch hier wird ein Zweifel bezüglich der Datierung möglich sein; Scoti liest in der Tat: 1551; aber der Originalbrief Vasaris ist im alten Band der Briefe »del mese di Marzo ab Incarnatione 1549« eingeordnet. Und an der Kopfseite vermerkte der herzogliche Sekretär, wie üblich, das Datum; er hatte 1550 schreiben wollen, strich aber die ersten drei Zahlen, die er schon geschrieben, wieder durch und schrieb hin: 49.[9]) Die Eingangsworte in Vasaris Brief stützen diese Datierung: er habe erfahren, seine Excellenz sei nach Pisa gereist. In der Tat finden wir, daß Cosimo zwischen dem 20. und 23. Februar 1550 in Pisa eingetroffen war.[10])

So ist ganz gewiß, daß Vasaris Buch im März 1550 unserer Zeitrechnung erschienen ist.

Ich habe mit Absicht gerade die Vorgeschichte der ersten Ausgabe so eingehend besprochen, da wir über diese sehr viel schlechter unterrichtet sind, als über die Ausgabe von 1568, und da sie als Vasaris erster Versuch das größte Interesse beanspruchen darf. Gewiß ist, daß Borghini später einen ungleich stärkeren Einfluß auf Vasari gewonnen hat; daß die Neuausgabe seine dauernde Anteilnahme vielfach erkennen läßt. Der gelehrte Charakter, der in dieser oft hervortritt, das Hervorkehren von archäologischen, epigraphischen uud literarischen Kenntnissen weisen aut den Spedalingo hin, der doch wieder den Takt hatte, Vasaris reizvoll-persönlichen Stil nicht zugunsten reinerer Form zu zerstören.

Doch würde es einer langen Auseinandersetzung bedürfen, um diesen Unterschied beider Ausgaben darzulegen. Nur eines sei noch angeführt. Abgesehen von den Stücken, die Scoti anführt, um Borghinis Mitarbeiterschaft zu erhärten, existiert noch ein weiteres nicht unwichtiges: eine kurze handschriftliche Biographie des Jacopo Sansovino, vielleicht für die Separatausgabe bestimmt, die Vasari von dieser etwa im Jahre 1570 veranstaltet hat. Sie findet sich auf zwei Blättern in dem Bande Miscellanea MSS. Vol. 1° der Uffizien (Inserto Nr. 23). Oben an der Kopfseite sind diese Blätter paginiert »57« und »58«, genau von der gleichen Schrift, welche die Briefe Vasaris an Borghini (im Band II des sog. Carteggio artistico) mit Seitenzahlen versah. Und daß auch hier ein Beitrag Borghinis für Vasari zu erkennen ist, beweist die Bemerkung auf der Rückseite des zweiten Blattes: »M. Giorgio«.

So kommt denn die Forschung mit Übereinstimmung zu dem Resultat, daß niemand größeren Anteil an Vasaris Buch gehabt hat, als Don Vincenzo Borghini.

G. Gr.

9) Mediceo Fa. 396 c. 182.

10) Mediceo Fa. 192 c. 116 v.

Luca Beltrami. Il ritratto di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Milano 1905. Nozze Barzini-Besavento.

In dieser kleinen Gelegenheitsschrift nimmt Beltrami die einst so heiß umstrittene Frage nach dem Urheber des schönen weiblichen Profilbildnisses in der Ambrosiana wieder auf. Dieses Bild gehört zu den Kunstwerken, die der Kardinal Borromeo der Ambrosianischen Bibliothek zum Geschenk gemacht hat. Sowohl in dem Instrument der Schenkung (1618), wie in der Beschreibung, die der berühmte Prälat im Druck erscheinen ließ (1625), wird das Bildnis als Werk Leonardos bezeichnet, und angegeben, es stelle eine Mailändische Prinzessin — im Schenkungsakt präziser: Herzogin — dar. Dahingegen rührt das öfters als Pendant angesehene männliche Porträt nicht aus jener Schenkung her; es erscheint zuerst in einem Inventar von 1686 als ein Werk Luinis.[1])

Beltrami sucht nun nachzuweisen, daß wir in den feinen Zügen des Profiles das Abbild der Herzogin Beatrice d'Este, Gattin Lodovico Moros, zu sehen haben. Deren Züge sind uns durch mehrere unanfechtbare, gemalte und gemeißelte Porträts getreu überliefert, nämlich durch die Büste des Gian Cristoforo Romano im Louvre (noch als Mädchen), das Porträt auf dem Altarbild eines anonymen Lombarden in der Brera von 1494 und endlich durch ihre Grabfigur in der Certosa, von Cristoforo Solari. Beltrami weist auf die Unterschiede zwischen diesen drei authentischen Bildnissen hin, die durch den Abstand der Jahre und die Verschiedenheit der Künstler genugsam erklärt werden. In einem Exkurs führt er aus, daß Bildnisse auch damals nicht immer ähnlich gerieten, wofür sich mehrere Beispiele aus der Korrespondenz der Isabella d'Este beibringen lassen. So erklärt sich, daß tatsächlich zwischen Abbildern einer und derselben Person starke Abweichungen zu beobachten sind.

Beltrami selbst gesteht die Verschiedenheiten zwischen dem Bildnis der Ambrosiana und den genannten authentischen Porträts der Beatrice d'Este zu und hebt selbst einige auffallende Unterschiede der Formen hervor, schließt aber auf Grund der vorhergehenden Betrachtungen, daß es sich trotzdem um dieselbe Person hier und dort handle. Und er zieht zum Vergleich noch ein Porträt heran, das im Palazzo Pitti hängt, und dieselbe Fürstin darstellen soll. Zwischen die Büste des Louvre und dieses mailändische Profilporträt des Palazzo Pitti muß man das Bild der Ambrosiana stellen und die Überlegenheit Leonardos über den Bildhauer jener, den Maler dieses in Anschlag setzen.

[1]) Auch dieses Bild wird jetzt von Beltrami bestimmt für Leonardo in Anspruch genommen (S. Corriere della sera vom 23. December).

Daß der Name der Bianca Maria Sforza als der Dargestellten auszuschließen ist, lehrt der Vergleich mit ihrem Porträt von Ambrogio de' Predis, das Friedrich Lippmann besaß.

Die Argumente, die Morelli gegen die traditionelle Ansicht, Leonardo sei der Urheber des Ambrosianaporträts, vorbrachte, sind nach Beltrami hinfällig; denn der Abstand zwischen diesem und den authentischen Arbeiten des de' Predis, den Morelli genannt, ist so groß, um ihn auszuschließen. Denn auch mit den Unterschieden von Zeichnung und Technik darf man nicht kommen. Niemand würde auf Grund stilistischer Argumentation die »Verkündigung« der Uffizien, die »Anbetung der Könige« ebendort, oder die »Belle Ferronière« mit der »Mona Lisa« in Zusammenhang zu setzen wagen. Was kann uns verhindern, das Profilbildnis der Ambrosiana zwischen die »Verkündigung« und das Porträt der Crivelli im Louvre zu setzen?

Daher darf die ein Jahrhundert nach Leonardos Tode nachweisbare Tradition nur gegen zwingende Gründe aufgegeben werden. Das trifft auf die neueren Argumentationen nicht zu. Es muß also dem Profilbildnis der alte Name wiedergegeben und es fortan bezeichnet werden: Leonardo, Beatrice Herzogin von Mailand.

Mit Rücksicht auf den Namen des Autors der kleinen Schrift, und weil es sich um ein viel besprochenes Porträt handelt, habe ich eingehend über die Ausführungen Beltramis referiert. Aus diesem Referat selbst wird man, hoffe ich, ersehen, daß nicht eines seiner Argumente ganz stichhaltig ist. Einmal kann eine Tradition, die ein volles Jahrhundert später einsetzt, nie als Beweis an sich gelten; sie ist aber Beltramis stärkstes Argument. Dann zum zweiten: vergleicht man die drei authentischen Porträts der Beatrice unter sich, so findet man gewisse Unterschiede, doch mehr der Künstlerindividualität und des Materials, als der Form. Beachtet man dagegen die Grundformen, die einem Gesicht entscheidende Bildung geben, so ist nicht ein Zug zwischen dem Ambrosianabild und den authentischen Porträts der Beatrice d'Este in Übereinstimmung. Der Idenditätsbeweis ist in dieser Hinsicht völlig mißglückt. Was das Porträt im Palazzo Pitti anlangt, sei bemerkt, daß dieses seit zwei Jahren von Ricci als Bildnis der Barbara Pallavicini erkannt worden ist und dem Alessandro Araldi zugeschrieben wird. Dahingegen kann man Beltrami nur beipflichten, wenn er Bianca Maria Sforzas Namen ablehnt. Der Vergleich mit dem genannten authentischen Bildnis dieser Prinzessin schließt ihn aus.

Es bleibt also die Hauptstreitfrage: ob Leonardo, ob Predis das Porträt gemalt habe, unverändert offen. Und hier wird wohl immer wieder der persönliche Standpunkt den einzelnen bestimmen, ob er sich

für den einen oder den anderen entscheidet. Muß man auf der einen Seite zu der Annahme greifen, Leonardo habe die traditionelle mailändische Bildnisform ausnahmsweise sich zu eigen gemacht, so darf andrerseits nicht geleugnet werden, daß Predis sonst nichts geschaffen hat, das qualitativ an das Ambrosianabildnis heranreicht. Denn dieses hat Morelli, in dem Wunsch seiner Ansicht Nachdruck zu verleihen, über Gebühr herabgesetzt (Gall. Borghese S. 239; vgl. aber S. 243 in der Anm.). Zugunsten seiner Ansicht aber wird man als letztes Argument den einen der beiden Engel, im Profil, heranziehen müssen, für den die Autorschaft des Predis dokumentarisch feststeht (jetzt in der Londoner Nationalgalerie).

Was endlich die Person der Dargestellten betrifft, so darf man jetzt, nach Beltramis Ausführungen, das eine wenigstens mit Gewißheit sagen, daß es weder Beatrice d'Este, noch Bianca Maria Sforza ist. Der Forschung steht es offen, zu suchen, welche der fürstlichen Damen Mailands sonst etwa den Anspruch erheben darf, das Urbild des anmutreichen Porträts zu sein. *G. Gr.*

Heinrich Wölfflin. Die Kunst Albrecht Dürers. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1905. Mit 132 Abbildungen. VIII und 316 S. 8°.

Dürer wird durch dieses Buch dem deutschen Volke, dem er trotz alles Rühmens unleugbar ziemlich entfremdet ist, wieder um ein gut Teil näher gebracht, und zwar gerade dadurch, daß hier das Zwiespältige seines Wesens, als einer auf der Grenzscheide zweier Zeitalter stehenden Erscheinnng, zu klarer Darstellung gelangt. Wie Wölfflin es betont, war Dürer ein Kind der Spätgotik: diejenigen seiner Werke, welche die nachhaltigste Wirkung ausgeübt haben und noch jetzt lebendig sind, die Apokalypse von 1497, das Marienleben von 1504, die drei großen Kupferstiche von 1513/14 und die vier Apostel von 1526, also Schöpfungen aus allen Zeiten seines Lebens, sind trotz einzelner Einwirkungen der italienischen Kunst durchaus von deutschem Geiste erfüllt; daneben aber hat er von früh an bis zu seinem Ende danach gestrebt, die Errungenschaften der italienischen Kunst, welche in bezug auf die Erfassung des menschlichen Körpers und die Gestaltung des Raumes der deutschen weit voraus war, sich zu eigen zu machen. Die außerordentlichen Bemühungen, die ihm dies gekostet hat, waren zum Teil dadurch bedingt, daß anfangs der Boden für ein solches Streben in Deutschland noch nicht genügend vorbereitet war; in der Hauptsache aber sind sie darauf

zurückzuführen, daß der Künstler dabei seinem eigenen Wesen in mancher Hinsicht Gewalt antun mußte und dadurch verhindert wurde, Keime, die in ihm vorhanden waren, zur Entwicklung zu bringen.

Wölfflin bemüht sich hier, in durchaus objektiver Weise und mit wahrer Liebe zu der von ihm hervorgehobenen Frage, die Art darzulegen, wie Dürer die aus Italien übernommenen Anregungen verwertet hat; zugleich die Gründe anzugeben, die ihn zu solchem Tun bewogen; und endlich festzustellen, wieweit dadurch Dürer an seinem eigensten Wesen Förderung erfuhr oder Einbuße erlitt.

Gerade die Bestimmtheit dieser Fragestellung und die glänzende Art ihrer Beantwortung fördern die Erkenntnis Dürers in hervorragendem Maße. Daneben bleibt freilich aber auch eine Untersuchungsweise denkbar, welche ihr Augenmerk wesentlich auf diejenigen Bestandteile richtet, die Dürer seiner eigenen Naturanlage verdankt und die das eigentliche Wesen seiner Künstlerschaft ausmachen; bei ihnen würde es sich darum handeln, zu untersuchen, wie weit er sie während der verschiedenen Abschnitte seines Lebens hat zur Ausbildung bringen können. Das wäre eine Behandlung, wie sie auf dem Gebiete der Dichtkunst Goethe nahelegt, der in seiner Jugend dem urgermanischen Sturm und Drang angehörte, dann plötzlich zu dem Ideal des klassischen Altertums überging, aber daneben bis in sein spätestes Alter hinein doch immer wieder sich genötigt sah, seinem ursprünglichen Naturdrang nachzugeben, wie vor allem der zweite Teil des Faust es beweist.

Wölfflin geht bei Dürer auch auf diese seine natürliche Anlage ein, namentlich bei der Darstellung seiner Anfänge; aber er verfolgt diese Spur weiterhin nicht mit Nachdruck, sei es, weil ihm die andere Frage näher liegt, sei es weil er befürchten mußte, durch die Betonung des bestehenden Zwiespalts die Einheitlichkeit seiner Darstellung zu stören. Eine Bemerkung, die er bei Gelegenheit der späteren Holzschnitte macht, zeigt die etwas kühle Stellung, die er in dieser Hinsicht einnimmt (S. 163): »Ich würde aber auch denen recht geben, die in der ganzen Art der Zeichnung eine Abkühlung fühlen und den alten Holzschnittstil trotz aller Unscheinbarkeit als den wärmeren, innerlich lebendigeren lieber haben.« Bei solcher freiwilligen Beschränkung befindet er sich in seinem guten Recht, und wir können ihm nur dankbar sein für das, was er geboten hat, und für die Art, wie er es getan. Für spätere Forscher bleibt dabei noch genug zu tun übrig.

In dem Nachfolgenden seien diejenigen Ansichten Wölfflins, die mir als die bemerkenswertesten erscheinen, möglichst nach seinen Worten zusammengestellt; an geeigneter Stelle sollen dann einige Bemerkungen hinzugefügt werden.

Mit Thode ist W. der Ansicht, daß der Meister des Peringsdörfferschen Altars im Germanischen Museum Dürers Lehrer gewesen sei, somit ein Genosse Wohlgemuts, nicht aber dieser selbst; neben dem Eindruck Schongauers jedoch, des größten Künstlers, den Deutschland vor Dürer hervorgebracht hat, bleibe alles im Hintergrund, was etwa auf die Unterweisung durch die Nürnberger zurückgeführt werden kann. In bezug auf die frühen Basler Illustrationen zum Narrenschiff usw. nimmt W. eine abwartende Stellung ein, da der Unterschied von dem gesicherten Holzschnitte des Hieronymus von 1492 doch zu groß sei; die Übereinstimmung mit seiner Weise, sagt er, ließe sich vielleicht durch die bloße persönliche Nähe Dürers und eine indirekte Anteilnahme erklären (S. 312 gebraucht er den Ausdruck: als hätte Dürer dem Zeichner über die Schulter gesehen). In diesem Zusammenhang ist eine Erwähnung des Liebespaares zu Pferde im Berliner Kabinett (Lippmann Bd. I Nr. 3) zu vermissen, dessen Monogramm und wahrscheinlich auch die Jahreszahl 1496 falsch ist, während die Zeichnung selbst, die an die genannten Illustrationen erinnert, wegen der Behandlung der Landschaft doch wohl Dürer wird zugeschrieben werden müssen. Zu dem frühen Selbstbildnis in Erlangen wäre nachzutragen, daß der Profilkopf einer alten Frau in der Samml. Blasius (L. II, 144), den Lippmann als denjenigen eines Mannes deutete und überdies leicht anzweifelte, durchaus gleichzeitig mit jener Zeichnung entstanden sein muß. Schon während seiner Wanderzeit ist Dürer so selbständig entwickelt, daß er Dinge sagt, die noch nie gesagt worden sind; vom Gewöhnlichsten bekommt man einen Eindruck, als ob man etwas Neues sehe; in seinen landschaftlichen Hintergründen gar geht er über alle Möglichkeiten Schongauerscher Kunst hinaus.

Sehr erfreulich ist die Entschiedenheit, womit W. für einen ersten Aufenthalt in Venedig um 1495 eintritt. Er sagt (S. 37): »Beweisend sind die venezianischen Kostümbilder der Albertina, und ein anderes Frühblatt dort mit dem Raub der Europa fordert ebenso entschieden den Aufenthalt in Venedig: es enthält u. a. die Zeichnung nach einem antiken bogenspannenden Eros, die Figur eines Orientalen, Löwenköpfe, Sachen, die in Venedig nebeneinander zu sehen waren.« Um 1494, wo Dürer zum ersten Male italienische Stiche kopierte, macht sich bei ihm eine neue Welt von Stoffen und vor allem ein neuer Stil bemerkbar. Der nackte Mensch, der in der deutschen Kunst nur konventionell behandelt worden war, ging ihm damals auf; der italienische Naturalismus imponierte ihm und führte eine grundsätzlich neue Empfindung für Körperlichkeit, zugleich auch ein neues Erleben des Raumes herbei. In ganz Italien hätte er freilich kaum einen stärkeren Gegensatz zu Schongauer finden können als den heroischen, strengen, antik gesinnten Mantagna,

der es ihm damals besonders antat und bei dem Goethe mit Recht »die sichere Gegenwart seiner Gestalten« bewunderte. Wenn Dürer beim Kopieren auch die Formen des Originals mit bewundernswertem Eindringen in den Stil seiner Federzeichnung umsetzte, so müssen wir uns freilich wundern, daß er sich damit begnügte und nicht unmittelbar zum Naturstudium des nackten Körpers griff. W. erklärt dies damit, daß ihm das Wirkliche nicht genügte, da er nach dem Typisch-Abschließenden strebte. Es müssen damals Zeichnungen berühmter Antiken in seinen Gesichtskreis gekommen sein. Diese Empfänglichkeit Dürers für die italienische Formenauffassung bringt W. mit einem allgemeinen Emporgehen der Gesinnung in Deutschland in Zusammenhang, das er um die Mitte der neunziger Jahre wahrzunehmen meint. Eine neue Sinnlichkeit der Linie habe sich damals eingestellt. Die Spuren dieses ersten italienischen Aufenthalts traten in vielen der in den nächsten Jahren geschaffenen Werke hervor. Neu und wichtig ist der Nachweis (S. 86, Anm. 1), daß Dürers gestochener Sebastian durch Cimas Bild von 1495 beeinflußt sei, welcher seinerseits wieder die Einwirkung Peruginos zeige, der im Jahre vorher sich in Venedig aufhielt.

Ob die aquarellierten Landschaften von der Brennerstraße, die sich durch ihre Objektivität und die Empfindung für die Tiefe des Raumes auszeichnen, damals oder erst bei Gelegenheit der zweiten Reise entstanden seien, bleibt als Ergebnis der zweiten Anmerkung (am Schluß) unentschieden. Ich glaube aber, daß W. sich durch die Jahreszahl 1510 auf einer Zeichnung bei Blasius (L. II, 139), die sehr an das Weiherhäuschen im Britischen Museum (L. III, 220) erinnert, somit gleich letzterer und dem ähnlichen, aber undatierten Blatt in Berlin (L. I, 90) um 1500 zu versetzen ist, zu sehr hat beeinflussen lassen. Diese Jahreszahl 1510 kann ebensogut von anderer Hand herrühren. Dann aber würde die feine Durchführung und die malerische Auffassung dieser Blätter, die denen von der Brennerstraße nahe verwandt sind und zudem in die Jugendentwickelung des Künstlers viel besser passen als in seine reife Zeit, dafür sprechen, daß die Brennerzeichnungen eher bei Gelegenheit der ersten als der zweiten Reise entstanden sind.

Der Betrachtung der Apokalypse von 1497 setzt W. den sehr passenden, aus dem folgenden Jahre stammenden Vers vor:

Ich leb und weiß nit wie lang,
Ich stirb und weiß nit wann,
Ich fahr und weiß nit wohin,
Mich wundert, daß ich fröhlich bin.

Hier herrscht bereits eine ganz neue Humanität, wie sie sich vor allem in den gewaltigen Engeln äußert. Die Bewegung der Gestalten

ist einfach und stark, im Gegensatz zu der Schwächlichkeit der älteren Kunst.

In den Stichen Dürers macht sich bald nach 1500 ein Aufschwung bemerklich; von da an behandelt er die Oberfläche der Dinge in ihrer stofflichen Verschiedenheit mit unvergleichlichem Feingefühl. Gleichzeitig beginnt auch das Suchen nach Proportionsregeln. Beides wird mit der Anwesenheit des Venezianers (Jacopo de' Barbari in Nürnberg) in Verbindung zu bringen sein. Bei seinen Proportionsstudien suchte Dürer die Gesetze der Schönheit, nach denen der menschliche Körper gestaltet ist, zu erfassen, und zwar die Formenharmonie innerhalb bestimmter Typen. Nachdem das Mittelalter eine Schönheit der Natur nicht anerkannt hatte, war solches Streben jetzt eine große Zeitangelegenheit geworden: das zentrale Wort der Renaissance war der Grundbegriff der natürlichen Vollkommenheit des Geschöpfes. So wollte auch Dürer aus der verwirrenden Mannigfaltigkeit des Individuell-Natürlichen hinauskommen. Zugleich aber lernte er dabei, den menschlichen Körper aus den Gelenken heraus zu verstehen; über das Stehen, das Schreiten, die Biegungen und die Gleichgewichtsverhältnisse des Körpers gehen ihm lauter neue Begriffe auf, die der vorhergehenden Zeit unbekannt waren. Sein »Großes Glück« ist die erste Figur, die uns den warmen Hauch des Wirklichen spüren läßt. Die Bekanntschaft mit der Perspektive des Franzosen Vietor, die 1505 erschien, fügte dazu noch die Beherrschung der Gesetze, denen die Darstellung des Raumes in seiner Vertiefung unterworfen ist.

Nicht vermag ich Wölfflin zu folgen, wenn er in der Madonna mit der Meerkatze von etwa 1500 und in der etwas früheren »Eifersucht« leonardeske Motive sieht. Oberitalienisch, bei der Eifersucht insbesondere lombardisch werden die Vorbilder dafür wohl gewesen sein. Eine Nachwirkung von Leonardos Untermalung der Anbetung der Könige, welche W. bei der Madonna mit der Meerkatze annimmt, dürfte aber durchaus unwahrscheinlich sein, da dieses Bild, so lange Leonardo in Mailand war, ziemlich unbeachtet in Florenz, wo es sich noch jetzt befindet, stand, denn nur auf einen der damaligen Florentiner Künstler, Filippino Lippi in seiner Darstellung des gleichen Gegenstandes von 1496, hat es eingewirkt. Die schöne Kopfhaltung des Christus unter den Schriftgelehrten von 1506 ist doch wohl nur insofern leonardesk, als sie die damals zum Gemeingut der mailändischen Nachfolger Leonardos gewordene Haltung der Madonna in der Grotte wiedergibt. Schlagend dagegen ist die auf S. 188 nachgewiesene Übereinstimmung des Pferdes auf dem Bilde mit Tod und Teufel mit dem Reitermodell Leonardos; und ebenso die Bemerkung, daß man bei dem Abendmahl der großen Passion durch

die Verbindungsmotive der Jünger unter sich direkt an Leonardo erinnert wird.

Der Aufenthalt in Venedig im Jahre 1506 bildete für Dürer einen entscheidenden Einschnitt. Dieser Ort der stillsten Kunst stand eigentlich im Gegensatz zu seiner Art; aber von den dortigen Kirchenbildern, die als Glieder der Architektur eingefügt sind, konnte er den großen Stil der Komposition lernen; und die Farbenglut, die sich in der Lagunenstadt entwickelt hatte, vermochte wenigstens insofern auf seine Technik einzuwirken, als sie ihn veranlaßte, bei seinen Zeichnungen die Feder durch den weichen Tuschpinsel zu ersetzen. In den folgenden Jahren gewinnt das Formale der Erscheinung bei ihm ein Übergewicht, daß man bedenklich werden kann. Vielleicht hätte daraus eine neue Monumentalmalerei entstehen können, aber die Aufgaben, die sich ihm boten, waren nicht günstig dafür. Nur für den Holzschnitt fand er infolge dieser Anregungen den klassischen Stil, er spricht fortan nur noch in großen Hauptworten; aber freilich auch hierbei läßt sich nicht verhehlen, daß seine Empfindung sehr an Wärme und Unmittelbarkeit verlor. Was bei dem Hellerschen Altar wirkt, ist mehr die Intensität des Individuellen als die Größe der Charaktere (in der Anm. 1 auf S. 151 ist übrigens noch die Studie zu den Füßen des Petrus [L. II, 165, Samml. v. Francke] nachzutragen). Das Allerheiligenbild von 1510 erhält dadurch ein höchstes Lob, daß von ihm gesagt wird, es sei in Vergleich zu Raffaels Disputa von so idealem Standpunkte gesehen, daß dem Beschauer das Wunderbare nah und das Gewohnte fern erscheint. Der Anblick gewinne dadurch etwas Phantastisches.

Eine Vergleichung der verschiedenen Gestalten, welche Dürer den einzelnen Szenen in seinen vier Passionen gegeben hat, zeigt die in den Gegenstand eindringende Arbeitsweise des Verfassers, dürfte sich aber im Kolleg, wo die Bilder gleichzeitig vorgeführt werden können, als ersprießlicher erweisen denn im Buch. Solche Einblicke in die Arbeitsweise und die allmähliche Entfaltung eines Künstlers haben für den Verstand etwas sehr Verlockendes, legen aber auch die Gefahr nahe, mehr darin erkennen zu wollen, als durch die im Material liegende Nötigung zur Abwechslung bedingt ist.

Im Mittelpunkt von Dürers gesamter Tätigkeit stehen seine Meisterstiche aus den Jahren 1513 und 14. Es ist bezeichnend für ihn, daß schon das Material, welches er für eine jede einzelne Darstellung wählte — sei es eine Zeichnung, Holzschnitt, Stich oder Gemälde —, ein Ausdruck seiner Formempfindung ist. Denn während sein Farbensinn, soweit es sich nicht etwa um Luftphänomene handelt, sein ganzes Leben hindurch schwach entwickelt geblieben ist, hat er für die Natur des farbengebenden

(das Wesen der Stoffe und ihre Helligkeitsgrade andeutenden) Werkzeuges stets eine lebendige Empfindung gehabt. Das hängt mit der eigenen und ganz außerordentlichen Art seines Sehvermögens zusammen. Dürer gehörte zu den wenigen ganz großen Sehbegabungen, die mit einemmal ihre Zeit in ein neues Verhältnis zur Welt bringen und einen neuen Begriff bildnerischer Klarkeit aufstellen. Die Dinge der Sichtbarkeit sagten ihm mehr als den andern. Seine Sinne waren mit der Kraft der Einseitigkeit auf das körperlich Greifbare und Tastbare gerichtet; er empfand die Dinge im Raum als wirklich luftverdrängend. Dabei ist das Netz, das er auswirft, so eng geflochten, daß gar nichts durch die Maschen geht. Indem er die Dinge so zu geben sucht, wie sie sind, nach ihrem ganzen plastischen Inhalt, nicht etwa wie sie erscheinen, erweist er sich als Gegenpol des Impressionismus. Hierbei flicht W. auch eine Polemik gegen Zolas bekannte Definition ein, indem er meint, das Temperament mache noch keinen Künstler, sondern erst die Klarheit seines Sehens. Dürers Stil sei aber nicht etwa ein Nicht-anders-sehen-können, sondern eine ganz bestimmte Steigerung, Verbrämung, Umbildung der Naturform; der Naturalismus höre für ihn auf, verbindlich zu sein, sobald es sich um ein Bild und nicht um eine Studie handle. Indem Dürer das formale Element auf Kosten des malerischen so stark betont habe, sei freilich seine Wirkung auf die deutsche Kunst in gewisser Hinsicht eine retardierende gewesen. Denn wenn er auch in seinem »Hieronymus im Gehäus« den lichterfüllten Binnenraum zum ersten Male zu einem Problem der zeichnenden Kunst gemacht habe — eine Aufgabe, die erst ein Jahrhundert später durch Rembrandt wieder aufgenommen worden ist —, so sei doch nicht außer acht zu lassen, daß seine Zeit wohl imstande gewesen wäre, dieses Problem auch schon nach der farbigen Seite hin zu lösen, wie das Beispiel von Grünewald in Kolmar beweist.

Vergegenwärtigt man sich die Entwicklung der deutschen Kunst zu Lebzeiten Dürers, so findet man, daß wohl schon um 1507/8 Burgkmair mit völlig reinem Empfinden sich der italienischen Renaissance angeschlossen hatte, der eigentliche Umschwung in den Anschauungen aber erst um 1515 sich vollzog, als der Geschmack in Deutschland eine entschiedene Wendung nach dem Breiten und Gewichtigen nahm. Man kann daher, was W. freilich nicht ausdrücklich sagt, annehmen, daß für Dürer der italienische Einfluß sowohl bei seiner ersten wie auch noch bei seiner zweiten Reise zu früh eingetreten sei, indem er ihn, trotz aller Förderung nach einzelnen Richtungen, von seinem eigentlichen Wege, der von der deutschen Spätgotik ausging und auf deren Weiterentwicklung gerichtet war, mehrfach abzulenken geeignet war. Das

formalistische Wesen mußte, wie W. selbst gelegentlich zugibt, der Durchbildung des Gefühlsinhalts, der für jeden deutschen Künstler immer die Hauptsache bleiben wird, entgegenwirken. Wir fühlen daher auch bei den Werken aus den zwei letzten Jahrzehnten von Dürers Leben, welche Mühe es dem Künstler gemacht habe, den innerlichen Ausdruck, auf den es ihm im Grunde ankam, zur Geltung zu bringen.

Die niederländische Reise der Jahre 1520/21 ist für ihn offenbar von wohltätigerer Bedeutung geworden als die venezianische, denn es war für ihn nachgerade zu einer Notwendigkeit geworden, wieder einmal wirkliche Malerei zu sehen, nachdem an ihn im vorhergehenden Jahrzehnt die Gefahr zu erstarren herangetreten war. Auch die Erfahrungen innerlichste Art, die er in den reformatorischen Kreisen Antwerpens machen durfte, mochten spornend auf ihn einwirken. Jedenfalls beginnt jetzt für ihn die größte Periode seines Lebens, die in den vier Aposteln von 1526 ihren Abschluß findet. Zahlreich sind die Entwürfe namentlich aus dem Jahre 1521, sowohl in flüchtiger Federskizze für die Verteilung der Massen, wie in sauberer Kreidezeichnung für die Durchführung des Einzelnen, die bis auf uns gekommen sind. In ihnen allen sucht er aus dem Vielfältigen der Sichtbarkeit das Eine heraus, in dem die entscheidende Bedeutung steckt; darin besteht eben das Wesen der Größe auf allen Stufen. Hier hätten auch die Gewandstudien auf grünem Grunde zu einer noch nicht festgestellten Darstellung (L. I, 54, II, 128, 154, 161) aufgeführt werden können. Die zahlreichen Bildnisse, die er nun ausführt, erinnern daran, daß Dürer die Bedeutung der Malerei namentlich in den beiden Richtungen erkennt: das Bildnis des Menschen für die Zukunft aufzubewahren und andererseits die Leidensgeschichte des Herrn zu schildern. Die vier Apostel stellen die Krönung der Bestrebungen dar, welche ihn schon 1515 erfüllt hatten und die dem echt deutschen Drange entsprossen waren, die Apostel nicht als die selbstherrlichen, vollendeten Existenzen darzustellen wie in Italien, sondern als Menschen, die sich verzehren in schmerzlichem Ungenügen. Als Ausdruck seines männlichen Zeitalters hat Dürer auch nur in männlichen Typen sein Höchstes geben können. Hier endlich ist die Form ganz von dem Gehalt ausgefüllt. Aber die Kraft des Künstlers war auch schon erschöpft; 1528 starb er.

Daß nach dem Vorgange Volls die drei großen Zeichnungen zu den Köpfen dieser Apostel verworfen werden, muß wundernehmen, da sie doch an künstlerischen Qualitäten nicht hinter den Apostelgestalten der Albertina von 1523 (L. V, 580—83) zurückstehen, und schon die vom Bilde ganz abweichende, dabei aber durchaus freie und sichere Behandlung des Ohrs und des Bartes beim Paulus (L. I, 89) dafür spricht,

daß nur Dürer sie gezeichnet haben könne. Wenn bei dem Bilde auf das Pentiment am Kopf des Paulus verwiesen wird, so kann dem entgegengehalten werden, daß auch auf der Zeichnung der Kopf ursprünglich kleiner gewesen zu sein scheint und erst nachträglich verbreitert und auch in der Höhe vergrößert wurde. — Dagegen verwirft W. mit Recht den Engelskopf im Britischen Museum (Abb. S. 153) und die Zeichnung zum Hellerschen Altar bei Bonnat (L. IV, 354). — Nicht von Dürer ist ferner sein Selbstbildnis für den obengenannten Altar, in Berlin (L. I, 23), dessen Original sich, bisher nicht beachtet, im Kupferstichkabinett der Petersburger Eremitage befindet. Die Venus in Florenz (Abb. S. 105) scheint doch wohl einem andern Künstler der Zeit anzugehören; auch der Hirschkopf in Paris (L. III, 330) zeigt nichts, was auf Dürer deutete. — Da Wölfflin die folgenden Zeichnungen nicht erwähnt, so ist wohl zunächst anzunehmen, daß er sie verwirft, worin ich ihm nur recht geben könnte: es sind in Berlin der weibliche Akt (L. I, 92); in der Sammlung Blasius der untere Teil einer auf einem Drachen stehenden Frau (L. II, 135); im Britischen Museum der Engelskopf auf rotem Grunde von 1519 (L. III, 269) und beim Herzog von Warwick der männliche Kopf auf rötlichem Papier (L. IV, 402). Auch die merkwürdig feinen Zeichnungen der Herkulestaten von 1511 in Bremen, die Lippmann nicht veröffentlicht hat, übergeht W. mit Stillschweigen.

Einige Druckfehler seien hier gleich berichtigt: S. 95 ist L. 388 Feder-, nicht Pinselzeichnung; S. 115 Anm. 1 ist L. 133 bei Blasius, nicht in Bremen; 139 Anm. L. 164 Samml. von Franck, nicht Berlin; 196 Anm. L. 249 Britisch. Mus., nicht Paris; 209 Anm. L. 262 statt 263 zu lesen; L. 405 muß falsch gedruckt sein; ebenso auf S. 258 Anm. 1 L. 237; 295 Anm. offerentem, statt intuentium.

Die Wahl eines zu stark gekreideten Papiers, das leicht bricht, ist bei einem Buch von der Bedeutung des vorliegenden sehr zu bedauern.

Zum Schluß möchte ich noch fragen, ob nicht Aussicht vorhanden ist, daß Wölfflin uns auch einen Michelangelo schenkt? Das wäre eine Aufgabe, auf die seine ganze Betrachtungsweise ihn hinzuweisen scheint. Der Künstler verdiente dies sowohl wegen seiner außerordentlichen Individualität, die nie ganz zu fassen sein wird, wie namentlich wegen des bestimmenden Einflusses, den er — trotz Leonardo — auf die ganze Hochrenaissance ausgeübt hat. Die »Klassische Kunst« würde dadurch ihre Bekrönung erhalten.

W. v. Seidlitz.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Anderson, W. J. und **R. Phené Spiers.** Die Architektur von Griechenland und Rom. Mit 185 Abb., darunter 43 ganzseitige Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 18.

Deri, Max. Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin. Schuster & Bufleb. M. 2.

Graul, Richard. Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Mit 113 Abbildungen. Berlin. Georg Reimer. M. 1.50.

Gümbel, Albert. Meister Heinrich der Parlier der ältere und der schöne Brunnen. Sonderabdruck aus dem Jahresbericht (1905) des Histor. Vereins von Mittelfranken.

Jerusalem, Wilhelm. Wege und Ziele der Ästhetik. Sonderabdruck. Wien und Leipzig. Wilhelm Braumüller. M. 0.80.

Michaelis, Adolf. Die archäologischen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts. Leipzig. E. A. Seemann. M. 5.20.

Weese, Artur. Renaissance-Probleme. Bern. A. Francke. M. 1.

Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland. Nebst einigen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Kirchtürme.

Von **Ernst von Sommerfeld**, Oberstleutenant a. D.

I. Die Entstehung der Kirchtürme.

Die bisherigen Arbeiten über die Entstehung und Entwicklung der Kirchtürme setzen den Begriff der letzteren zumeist als feststehend voraus. Abweichungen in der Auffassung über den Umkreis der als Kirchtürme zu betrachtenden Baulichkeiten machen jedoch eine Festlegung der hier zugrunde gelegten Begriffsbestimmung notwendig.

Ein Turm im allgemeinen ist ein Bau, bei welchem die Höhe im Gegensatz zur Breite und Tiefe das für den Gesamteindruck ausschlaggebende Merkmal bildet,[1]) wozu für einen »Kirchturm« das Erfordernis der Verbindung mit einem Kirchengebäude als dessen höchster Erhebung tritt. Eines unmittelbaren Mauerzusammenhanges bedarf es nicht. Auch freistehende Türme können Kirchtürme sein, sofern ihnen nur ein Anteil an den Gesamtaufgaben des Kirchengebäudes — jedoch als eigentümlicher, noch keinem anderen Gebäudeteile zugewiesener Auftrag — überwiesen ist.

Nach dieser Begriffsbestimmung scheiden zwei Klassen aus dem Gebiete der eigentlichen Kirchtürme aus:

1. die für sich alleinstehenden turmartigen Baulichkeiten, wie das Grabmal Theodorichs des Großen zu Ravenna vor 526,[2]) oder die Grabkirche des Abtes Eigil, St. Michael zu Fulda, 822;[3])

2. diejenigen Bestandteile von Kirchengebäuden, deren turmähnliche Erscheinung nicht durch einen Sonderauftrag bedingt ist.

Die Kuppel über der Mitte der Grabkirche der Galla Placidia, S. Nazario e Celso zu Ravenna, 425—450, verdankt ihr turmartiges Äußere lediglich der Absicht zur Hervorhebung und Auszeichnung der Vierung

---

[1]) Dehio und v. Bezold, »Die kirchliche Baukunst des Abendlandes«, Bd. I S. 561.

[2]) Mothes, »Die Baukunst des Mittelalters in Italien«, S. 199.

[3]) Otte, »Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland«, S. 90.

gegenüber den Kreuzarmen im Innenraum.[4]) Zum Range eines Kirchturmes würde sie sich nur durch ein weiteres selbständiges Stockwerk an Stelle des bloßen Schutzdaches über der Innenwölbung erheben. Auch die von Perpetuus 470 erbaute Kirche des hl. Martin zu Tours,[5]) und die schon vor 575 entstandene St. Antolianuskirche zu Clermont[6]) schwingen sich wegen des Mangels eines selbständigen Obergeschosses über der Erhöhung der inneren Vierung trotz ihrer Bezeichnung als turris noch nicht zum Besitz eigentlicher Kirchtürme auf.

1. Der Platz und die Entstehungszeit der Kirchtürme.

Die nachstehende Aufzählung der Kirchtürme bis einschließlich des Zeitalters Karls des Großen erhebt nur insoweit Anspruch auf Vollzähligkeit, als sie den überhaupt möglichen Einblick in die Entwicklungsgeschichte des Turmbaues darbietet.

Je nach der Aufmauerung — in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Kirchengebäude oder von Grund auf freistehend — scheiden sich die ältesten bekannten Kirchtürme des Abendlandes in die beiden Unterabteilungen der einverleibten und der freistehenden Kirchtürme.

---

4) v. Quast, »Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna«, S. 11.

5) Sulpicius Severus beginnt in der »Vita St. Martini« — Quicherat »Restitution de la Basilique de Saint Martin de Tours« in der »Revue Archéologique«, Nouvelle Série 10e année, 1869, Maiheft S. 315 Anm. 1 und Juniheft S. 402 — die Aufzählung der in der Kirche angebrachten Inschriften mit der Überschrift »Item primus (sc. versus) in turre a parte orientis«. Dieser Turm liegt unzweifelhaft über der Vierung, Dehio I S. 561 u. 562, Textfigur S. 267. Die inwendig angebrachte Inschrift erbringt aber nur den Beweis für eine turmartige Erhöhung des inneren Kreuzesmittels, nicht aber für ein selbständiges Geschoß darüber.

6) Gregorius Turonensis, 540—594, »In gloria martyrum« Monumenta Germaniae historica, Script. rer. Merov. I, 1 S. 531—532 cap. 64 »erectis tamen parietibus super altare aedis illius »turrem«, ac columnis Pharis Heraclisque, transvolutis arcubus, erexerunt miram camerae fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam. Nam ita fuit hoc opus eligans et subtile, ut per longa tempora rimarum frequentatione divisum pene in ruinam pendere videretur. Quod periculum Avitus pontifex cernens, anticipans futuram columnarum stragem, jussit tignos asseresque vel tegulas amoveri; quae submota nec adiutoria columnis adposita, nutu Dei, discedentibus de machina structoribus, ut cibum caperent, recedentibusque et reliquis a basilica, dato columnae immenso pondere cum magno sonitu super altare et circa altare diruerunt.« — Auch hier ist also lediglich von der turmartigen Erhöhung des Innenraumes über dem Altar die Rede. Unger: »Zur Geschichte der Kirchtürme« in den »Jahrbüchern des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande« Bd. XXIX S. 54 schließt wohl mit Recht aus der Abtragung nur von Balken und Klammern auf eine flache Balkeneindeckung statt auf eine steingewölbte Kuppel. Letztere mochte geplant sein, kam aber wegen der Gebrechlichkeit der Stützen nicht zur Ausführung.

A. Einverleibte Kirchtürme.

a. nach Schriftquellen.

1. St. Felix zu Narbonne, schon vor der Zeit des Westgotenkönigs Alarich II. um 500.7)

2. Die um 570 erbaute Kirche des Bischofs Felix zu Nantes.8)

---

7) Gregorius Turonensis »In gloria martyrum« Mon. Germ. Script. rer. Merov. I, 1 S. 549 cap. 91 »huius (sc. S. Felicis) reliquiae ,apud Narbonensem basilicam retinentur. Sed cum huius aedis altitudo, ne Liguria, quod est locus amoenissimus, a palatio regis non cerneretur, arceret, contulit haec cum Leone consiliario rex Alaricus. Qui ait: Deponatur ex hoc aedificio una structura machinae; rex quae placuerit liberius contemplabit. Et statim vocatis operariis idem consiliarius humiliavit basilicam sancti aedificiis non meritis.« Oben Anm. 6 hat Gregor von Tours bei der St. Antolianuskirche zu Clermont den Ausdruck »machina« von einem bis an die Decke der Vierung reichenden Gerüst, das um seiner Höhe willen aus mehreren Stockwerken bestehen mußte, gebraucht. Hier kann also unter »una structura machinae« nur ein Geschoß eines mehrstöckigen sich über das sonstige Kirchengebäude erhebenden Bauteiles, also eines wirklichen Kirchturmes, verstanden werden. Vergleiche über diese Bedeutung von »structura machinae« Dehio I, S. 563, während S. 566 der Glockenturm geradezu »machina« genannt wird.

8) Venantius Fortunatus, gestorben um 600, »Carminum« liber III, 7 Mon. Germ. auct. antiquiss. IV, I S. 57:

»Gallia, plaude libens, mittit tibi Roma salutem,
fulgor apostolicus visitat Allobrogas;
a facie hostili duo propugnacula praesunt
quos fidei turres urbs caput mundi habet.
hi radiant oculi, pretioso in corpore Christi,
lumine qui proprio cetera membra regunt.
munere Felicis caeli cape, Gallia, fruges
pontificisque tui vota beata cole,
cuius castus amor dedit hanc in honore superno
ecclesiae nuptae dote perenne domum.
vertice sublimi patet aulae forma triformis
nomine apostolico sanctificata deo;
quantum inter sanctos meritum supereminet illis
celsius haec tantum culmina culmen habent.
in medium turritus apex super ardua tendit,
quadratumque levans crista rotundat opus.
altius ut stupeas arce ascendente per arcus
instar montis agens aedis acumen habet.«

Diese Verse haben die mannigfachste Auslegung erfahren: Klein, »Die Kirche zu Großen-Linden in Oberhessen«, S. 40, und Weingärtner, »System des christlichen Turmbaues«, § 68 S. 67, erkennen in dem Distichon »a facie hostili usw.« einen Doppelturm auf der westlichen Eingangsseite, Quicherat S. 406 und Dehio I S. 563 auf Grund der mit »in medium turritus apex« beginnenden Versreihe eine zentrale Kuppel, Mothes S. 164 die beiden Portaltürme und den Kuppelturm und Unger S. 25—27 überhaupt keine Türme.

Die beiden von der sonstigen Kirchenbeschreibung getrennten Verse »a facie hostili« beziehen sich wohl schwerlich auf die Baugestalt der Kirche, sondern auf die

3. Die 675 zur Zeit des Majordomus Ebroinus vorhandene Kirche zu Laon.[9])

4. St. Michael zu St. Vandrille bei Rouen, erbaut durch Erinharius unter Abt Teutsindus 734—738.[10])

beiden im Eingang des Gedichtes gepriesenen Apostelfürsten, »welche auf der Front nach dem Feinde hin wie zwei Verteidigungswerke voranstehen und welche als die Türme des Glaubens Rom, die Hauptstadt der Welt, besitzt«. Nur in diesem Falle konnte der Dichter das »quos« statt des grammatisch richtigen »quae« oder »quas« je nach der Beziehung auf propugnacula oder turres rechtfertigen. Mit welchem Recht ließ sich auch die bauliche Eingangsseite, welche gerade als »Freund« die Kirchengemeinde zum Besuch der Kirche einladet, als »feindliche Front« bezeichnen? Die Baubeschreibung der Kirche beginnt vielmehr erst mit dem Verse »vertice sublimi«. Die »aulae forma triformis« bezeichnet die Dreiteilung der Eingangshalle, bei welcher die Giebel der Seitenteile »haec culmina« durch den Giebel des mittleren Hauptbaues »celsius culmen« um die Haupteslänge der Apostelfürsten über der Schar der übrigen Heiligen überragt werden. Aber die Beschreibung gibt nicht bloß, wie Unger S. 26 und Weingärtner § 68 S. 67 annehmen, ein Bild der Stirnseite, sondern des ganzen Kirchengebäudes. Der »turritus apex in medium« ist also ein Vierungsturm. Eine einfache Innenkuppel stieg aber nur über der einzigen Bogenstellung der Vierungspfeiler — »super arcus« —, nicht aber über mehreren solchen — »per arcus« — auf. Der Vierungsturm hatte mithin mehrere auf Bogen ruhende Geschosse übereinander, deren oberstes rund war. Quicherat spricht also S. 406 mit Recht von einer »tour lanterne posée au milieu du transept et surmontée d'un campanile«. — Ungers Auslegung S. 27 gibt für die Westfront nur das längst übliche Kirchenbild wieder: eine dreiteilige Bogenvorhalle und das darüber sich erhebende Mittelschiff mit seiner Bekrönung. Worin lag dann der Grund zum Staunen »ut stupeas«? Wohl aber mußte die Vielgestaltigkeit der Turmanlage — an der Eingangsseite und über der Vierung — und deren Höhe die Bewunderung der Zeitgenossen herausfordern. — Für eine einwandfreie Erklärung sind indes die Verse des Venantius zu dunkel. Der diesseitige Versuch leidet wenigstens nicht, wie bei Unger, an dem Zwange, daß das Wort »culmen« in demselben Verse zwei so verschiedene Bedeutungen wie »Wölbung« und »Giebel« haben soll.

9) »Vita S. Anstrudis« Mabillon »Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti«, Venetiis 1733, Saec. I S. 940 »cumque voces psallentium sanctimonalium audirent satellites et comites Ebroini, nimio timore exterriti, adspicientes sursum viderunt de »turriculo« ecclesiae globum igneum exire usque ad coelum«. Obwohl unter dem Ausdruck »turris« bezw. »turriculum ecclesiae« ohne erläuternden Zusatz auch ein freistehender Turm und selbst nur eine Innenkuppel im Sinne von S. Nazario e Celso zu Ravenna verstanden werden könnte, so entspricht dem Wortlaut doch am meisten die Annahme eines einverleibten Kirchturmes. Augenscheinlich befand sich auf dem Turm ein Leuchtfeuer, das einerseits durch seinen ungewohnten Anblick die Gegner erschreckte, Unger S. 41, andererseits aber eines eigenen Sockwerkes bedurfte.

10) »Gesta Abbatum Fontanellensium«, von einem unbekannten Mönch in den letzten Jahren Ludwigs des Frommen, also vor 840, Mon. Germ. S. S. II S. 284 cap. X »sub huius denique tempore Erinharius praepositus eius aedificavit basilicam beatissimi archangeli Michaelis. Denique constructa idem praepositus hac basilica campanam in »turricula« eiusdem collocandam, ut moris est ecclesiarum, opifici in hac arte erudito facere praecepit«. Das selbständige Glockengeschoß zeigt den turriculus im Lichte eines eigentlichen Kirchturmes.

5. Die Abteikirche zu St. Denys unter Abt Fulrad 774.[11])
6. S. Richarius zu Centula bei Amiens unter Abt Angilbert 793—798.[12])

---

[11]) Das bei Lenoir »Architecture Mon stique« in der »Collection de documents inédits sur l'histoire de France« III[e] série« Bd. I S. 161 Anm. 1 angeführte Liber I de Mir. S. Dion. c. XIV ist mir leider unzugänglich geblieben. Mabillon »Annales Ordinis S. Benedicti« Th. II S. 253 »Basilicae perfecta fabrica, »turrique« imposita, ex qua signa seu campanae de more pendebant, Fulradus venerabilis abbas . . . . . cuidam Airrado praecepit, ut summoveret instrumenta, quibus nixi artifices praedictae turris cacumen erexerant, quod dum ille exsequeretur, ex summa turri in terram corruit ante basilicam sancti Petri, quae turri proxima erat.«

[12]) »Vita S. Angilberti«, geschrieben 1088 durch Hariulfus, Mabillon, Acta Sanctorum Saec. IV, I S. 105 cap. 7 »atque in honore Salvatoris sanctique Richarii fulgentissima ecclesia, omnibusque illius temporis ecclesiis praestantissima perfecta est. Haec ab Oriente habet ingentem »turrem« post cancellum: et interposito vestibulo alia turris versus Occidentem habetur priori aequalis. Illa autem, quae ad Orientem vergit, prope locum sita est, quo Sanctus Richarius sepulturam habuit. Sepultura vero ipsa ita posita est, ut a parte pedum ipsius Sancti altare sit in loco editiori: et a parte capitis S. Petri Apostoli ara persistat. Turris ergo orientalis cum cancello et butico sancto Richario dicata; ubi etiam in gyro deintus hos versiculos scribere fecit memorabilis Angilbertus.«

Ferner: »Alia vita S. Angilberti«, wahrscheinlich von Anscherus um 1110, Mabillon »Acta Sanctorum«, Saec. IV, I S. 121, VIII »ad quod rite tenendum statuit tres semper esse choros, quorum unus ordinate consistebat in »turre« occidentali.«

Endlich: »Vita S. Anscherii«, Mabillon »Acta Sanctorum«, S. 121, VII »in ecclesia S. Salvatoris sanctique Richarii duo »campanaria« auro et argento parata et ad sanctam Mariam tertium paratum est.«

Die beiden ersten Beschreibungen der noch zu Hariulfus' Zeiten bestehenden Kirche — S. 105 cap. VII »videtur usque hodie in pavimento« — sprechen von nichts weiter als zwei erhöhten Vierungsräumen, die einerseits durch das Vestibulum, d. h. das Langhaus getrennt, anderseits den Altarräumen vorgelegt sind — »prope« nicht »super« sepulturam S. Richarii. — Der östliche Altarraum enthält über einer Krypta mit den Gebeinen des hl. Richarius die Altäre dieses Heiligen und des Apostels Petrus. Zwei Altäre hintereinander haben schwerlich in einer bloßen Apsidenrundung Platz, so daß die Kirche zu einem bemerkenswert frühen Beispiel der crux capitata wird. — Unter dem inwendig mit Versen ausgemalten »gyrus« versteht Graf »Opus francigenum« S. 107 die Westapsis. Nach dem Beispiel der Martins-Basilika in Tours, Anm. 5, findet aber die Anbringung von Inschriften gerade in dem Hochraum der Vierung selbst als uralte Sitte statt.

Eigentliche Türme werden dieser Kirche erst zugesprochen auf Grund einer Zeichnung »e scripto codice« bei Petavius »de Nithardo illiusque prosapia« Paris 1612 (wiedergegeben bei Mabillon, Acta Sanctorum, Saec. IV, I S. 106, bei Lenoir I S. 27 Nr. 16 und Dehio Tafel 43,1), wo sich über dem Innenraum noch drei in Bogenstellungen geöffnete Laternen erheben. Dieser Abbildung wird gegen Unger S. 28, 29 u. 53 und Graf S. 110 trotz der augenfällig stilwidrigen Einzelheiten bei Quicherat S. 406, Lenoir I, S. 26 und 161, II S. 64, und Dehio I, 563 u. 566 volle Glaubwürdigkeit beigemessen, bei letzterem unter Änderung der S. 175 die oberen Stockwerke für spätere Zusätze erklärenden Ansicht. Die Zeichnung entstammt natürlich nicht der karolingischen (Lenoir I, 161), sondern einer recht späten Zeit. Für die Richtigkeit in bezug auf die Geschoßzahl der Türme läßt sich der Umstand anführen, daß nur ein halbes Jahrhundert

7. S. Maria zu Mittelzell, der Bau Hattos I. von 816.[13])

8. St. Peter zu Fontanelle (St. Vandrille) bei Rouen, Erhöhung des bereits vorhandenen Turmes durch Abt Ansegis nach 823.[14])

9. Die in Spanien bei Gelegenheit der Christenbedrückungen nach 850 zerstörten Türme.[15])

10. St. Bertinus im Monasterium Sithiviense bei St. Omer nach der Verwüstung durch die Dänen 860.[16])

---

später das Kloster S. Sithiou bei St. Omer genau den gleichen dreistöckigen Aufbau zeigt, »trium tripodum ordinibus factum«, siehe Anm. 16. Den Ausschlag für die Annahme wirklicher Kirchtürme gibt die Bezeichnung in der Vita S. Anscherii als »campanaria«, da die Aufhängung der Glocken einen selbständigen Aufbau über die innere Vierungskuppel hinaus verlangte.

[13]) »Der hl. Michael zu Reichenau« von einem unbekannten Mönch des 10. Jahrhunderts, Mone, »Quellensammlung der badischen Landesgeschichte« Bd. I S. 64 cap. IX »cum voluisset (sc. episcopus) . . . . . per secretam claustri viam ambulare ad ecclesiam . . . . . ille (episcopus) similiter oculos in caelum erigens vidit cum illo (S. Marco) angelos circa »turrim« ecclesiae volantes.« — »qui illi essent, qui circa turrim Ecclesiae volarent.« — »hi qui circa turrim volitant.« Eine Traumerscheinung an den mit den Klosterbaulichkeiten wohlvertrauten Bischof von Konstanz. Ein alleinstehender Turm außerhalb des von der Klausur und der Kirche gebildeten Vierecks war schwerlich zu ebener Erde von der Mitte des nach der Kirche führenden Kreuzgangflügels aus sichtbar. Gegen einen einverleibten Kirchturm spricht höchstens der spätgothische freistehende Campanile, Waagen im »Kunstblatt« für 1848 S. 253f und Otte-Wernicke, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« Bd. I S. 71. Ganz gegen die Baugewohnheiten seiner Zeit ist dieser nur als Ersatz eines baufälligen Vorgängers erklärbar. Da sodann der Bau Witigowos am Ausgang des 10. Jahrhunderts bereits einen einverleibten Westturm besaß, »Purchardi carmen de gestis Witigowonis abbatis», Mon. Germ. S. S. IV S. 630 Vers 401—410, so kann der abgetragene Turm nur dem Hattonischen Bau von 816 angehören.

[14]) »Vita S. Ansegisis Abbatis Fontanellensis et Luxoviensis«, von einem Zeitgenossen, Mabillon, »Acta Sanctorum« Saec. IV, I S. 589 cap. IX. »In eadem autem basilica sancti Petri pyramidem quadrangulam altitudinis triginta quinque pedum de ligno tornatili compositam in culmine »turris« ejusdem ecclesiae collocari jussit, quam plumbo, stanno ac cupro deaurato cooperiri jussit, triaque ibidem signa posuit: nam antea nimis humile hoc opus erat.« Also eine auf Erhöhung der Kirchtürme gerichtete Zeitströmung, die indes wohl nur für die Länder diesseits der Alpen eine Neuerung bedeutete. Vergl. Anm. 16.

[15]) S. Eulogius, gestorben 859, (nach Du Cange »Glossarium mediae et infimae latinitatis« edidit Henschel). »Basilicarum »turres« everteret, templorumque arces dirueret et »excelsa pinnaculorum« prosterneret, quae signorum gestamina erant, ad conventum canonicum quotidie Christicolis innuendum.«

[16]) »Miracula S. Bertini«, von einem unbekannten Mönch des Saec. X, Mabillon, »Acta sanctorum«, Saec. III, I S. 115 lib. II: »Ecclesia quoque requiei S. Bertini . . . Sed et »turrile« ipsius licet noviter esset superpositum, quia antiquo more erat factum, deposuerunt et aliud mirae magnitudinis mirabilisque fabricae studuerunt aedificare, cuius longitudo consistentis in terra aequabat altitudinem culminis Ecclesiae, cui superponendum erat. Nec mirum, tristegum enim (ut vulgariter loquamur) trium tripodum ordinibus

11. St. Gallen um 860.[17])

12. Bobbio bei Mailand durch Abt Agilulfus (Aigulfus) 883.[18])

Während in allen diesen Stellen von einem »turriculum, turrile, campanarium oder turris« die Rede ist,[19]) sind noch mehrfach Glocken oberhalb der Kirchen ohne nähere Kennzeichnung des Aufhängungsraumes erwähnt, so daß es sich bloß um einfache Gerüste — sogenannte Dachreiter — handeln kann, wie solche neben den Türmen in Spanien als »pinnacula, quae signorum gestamina erant« erwähnt werden:[20])

---

factum fuerat, excepta summa claxendice. Itaque ecclesiae superposito et erecto, per singulasque compagines juncto, cum tholus pomifer in edito una cum triumphali signo crucis erigeretur ac in gyro ejusdem stipitis superrima rota, ubi hastulae et tabulatae praefatae claxendicis superinniti ac configi debuerant, humerando copularetur, unus artificum . . . de tanta altitudine praeceps terratenus venit.«

[17]) »Casuum St. Galli Continuatio I«, auctore Ekkehardo IV. (um 1020), Mon. Germ. S. S. II S. 99 cap. III: »Wolo in »campanarium« S. Galli ascendere incipit. Ascendens vero cum super altare Virginum venisset, impulsu ut creditur satanae, per laquear cecidit collumque confregit.« Wohl ein Vierungsturm.

[18]) »Miracula S. Columbani«, von einem unbekannten Mönch des 10. Jahrhunderts, Mabillon, »Acta Sanctorum«, Saec. II S. 37: »ipsamque Ecclesiam venerabilis Abbas Agilulfus ex lapidibus struxit, »turremque« super eam aedificavit et campanas fecit in eas pendere.« Du Cange Bd. VI, S. 705 liest »lampadas« statt »campanas«.

[19]) Einhard gebraucht 830 für einen alleinstehenden, sogar die Kirche an Höhe übertreffenden Turm in Ober-Mulinheim-Seligenstadt den Ausdruck »turriculum«; siehe Anm. 33. Bei den Schriftstellen über Laon, St. Vandrille und St. Sithiou wird daher unter diesem Ausdruck nicht ein bloßer Dachreiter, sondern eine ausgesprochene Turmform verstanden werden müssen. Otte-Wernicke Bd. I, S. 67 nennt turricula allerdings nur Dachtürmchen = Dachreiter.

[20]) Der Dachreiter von Micy bei Orléans rührt nicht nach der Annahme von Rohault de Fleury »la Messe« Bd. IV S. 146 aus der Zeit des 520 gestorbenen heiligen Maximinus, sondern erst von Abt Arno her. »Liber Miraculorum S. Maximini Abbatis Miciacensis«, auctore Letaldo, Mabillon »Acta Sanctorum«, Saec. I S. 588 cap. 33: »venerabilis anno Abbas . . . signum usibus ecclesiae praeparari iusserat, quod secundum quorundam morem baptizatum et per tectum ecclesiae elevatum est.« Der Abt Arno ist ein Zeitgenosse des Ausgangs des 10. Jahrhunderts schreibenden Letaldus, Mabillon S. 586 cap. 28. — Übrigens ist die Stelle wegen des Platzes des Dachreiters wichtig: »cumque hi qui extulerant, per tectum Ecclesiae deambularent, quidam Clericus incautius gradiens . . . illico cum grandi ruina devolutus est: et primo quidem capiti Crucifixi, cui inferius stabat Maximinus, illiditur, cuius illico coronam brachiumque confregit, post super cancelli parietes, inde super gradus ligneos, ad ultimum super pavimentum prostratum est.« Der Mönch ist doch angenscheinlich nicht von der Westfront der Kirche über das ganze Langhausdach, sondern nur um die Mitte der Vierung herumgegangen, von deren Ostrand er über den im erhöhten Chor gelegenen Altar des heiligen Maximinus, dessen Schranken und die Stufen zur Vierung zu Boden gestürzt ist. Der Dachreiter stand also zentral über der Vierung. An diese Stelle verlegt die Dachreiter auch Otte »Romanische Baukunst« S. 152.

1. Das monasterium Crucis S. Leutfredi bei Evreux in der Normandie zur Zeit des 738 gestorbenen Abtes Leutfredus.[21])

2. Die von Bonifacius vor 755 begonnene und von Abt Sturmius vor 779 beendete Klosterkirche zu Fulda.[22])

3. St. Michael auf der bayrischen Insel Staphinsere um 813.[23])

4. St. Lorenz zu Tibur unter dem 844 gestorbenen Papst Gregor IV.[24])

Auf Grund dieser Zusammenstellung erheben sich nun schwerwiegende Bedenken gegen die Richtigkeit der Auslegung Gregors von Tours bezüglich der Kirche zu Narbonne und des Venantius Fortunatus über Nantes, welche schon für das 5. Jahrhundert einen stattlichen Kirchturm von mehreren Stockwerken, für das 6. Jahrhundert einen West- und einen Vierungsturmbau ergeben würde. Die Kirchtürme schrumpfen auf dem fränkischen Boden diesseits der Alpen im 7. Jahrhundert und selbst noch in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zu unansehnlichen und deshalb als turricula bezeichneten Bauwerken[25]) und sogar zu bloßen Dachreitern zusammen. Für einen solchen Rückschritt war schwerlich der Verfall der Baukunst groß genug. Erst mit dem Regierungsantritt Karls des Großen setzt eine auf hohe Kirchtürme gerichtete Zeitströmung ein, für welche nunmehr auch die Bezeichnung als »turris« auf die Bahn kommt.[26])

b) Erhaltene Bauwerke (wenigstens bis in die neuere Zeit).

1. S. Maria Maggiore oder della Rotonda, der von Theudelinde 612—617 erbaute sogenannte »alte Dom« zu Brescia mit einem 60 m

---

[21]) Bollandisten, Junii IV, zum 21. Juni »Vita S. Leutfredi Abbatis« S. 110: »foramen scilicet camerae, ubi funis dependebat, per quem signum ad horas canonicas pulsabatur . . . . et (sc. daemon) velociter funniculo illi innixus fastigium templi conscendit.«

[22]) Mabillon, Annales, Bd. II, S. 245: »Mox Sturmius currere ad ecclesiam jubet, campanasque omnes pulsari.«

[23]) »Monumenta Boica« Bd. VII, »Monumenta Benedicto Burana: Diplomatarium Miscellum« Nr. II, »Breviarium Caroli Magni circa annum 813« S. 83, »Invenimus in Insula, que Staphinsere nuncupatur, Ecclesiam in honore sancti Michaelis constructam« S. 84, »Invenimus . . . pendentes super eandem Ecclesiam signa bona II habentes in funibus circulos cuprinos deauratos II.«

[24]) Mai »Scriptorum veterum nova collatio«: »tribus cum signaculis ad resonandum laudem dei, quae super camera istius templi statuere feci . . . . Factum temporibus dom. Gregor. IV. P. P. Romae per indictio III.«

[25]) Laon 675 Anm. 9 und S. Michael zu Vandrille, 734—738, Anm. 10; ebenso der alte Turm von S. Sithiou Anm. 16.

[26]) St. Denys 774 Anm. 11; Centula 793—798, Anm. 12; Mittelzell 816, Anm. 13; St. Peter in Fontanelle 823, Anm. 14; Spanien nach 850, Anm. 15, und Bobbio 883, Anm. 18. In St. Gallen 860 »campanaria«, Anm. 17.

hohen, 14 m im Quadrat starken Westturm (in dieser Höhe keinesfalls aus dem Gründungsbau) zwischen zwei runden Treppengehäusen.[27])

2. S. Giorgio in Velabro zu Rom. Vermutlich benutzte Leo II. 683 die Gunst des Umstandes, daß das Eingreifen des sogenannten »Bogens der Goldschmiede« in das Westende des nördlichen Seitenschiffes eine feste Unterlage gewährte, zur Errichtung eines einverleibten Turmes über der 580 durch Pelagius II. erbauten Kirche.[28])

3. S. Germigny des Prés bei Orléans, erbaut durch Abt Theodulph von Fleury 806. Ein Zentralturm mit einem selbständigen Stockwerk über der Erhöhung des inneren flachgedeckten Mittelraumes.[29])

Das Endergebnis aller dieser Ermittlungen ist also für die einverleibten Türme folgendes: Ihr Alter geht einwandsfrei bis in den Beginn des 7. Jahrhunderts hinauf. Sie sind, soweit ihre Lage bekannt ist, Vierungs- bzw. Zentraltürme wie in Centula und Germigny des Prés. Als Frontaltürme (Brescia) fehlt ihnen noch zur vollen Turmform die Eigenschaft als höchste Spitze oder sie vertreten um außergewöhnlicher Umstände halber nur einen freistehenden Bau (S. Giorgio in Velabro zu Rom). Doppeltürme an der Eingangsseite kommen noch nicht vor. Das geographische Gebiet umfaßt Italien, das fränkische Reich und Spanien.

---

[27]) Zeitangabe und Beschreibung nach Mothes S. 244—246 und 326f. Dehio I S. 35 und 566 weist den Bau der gleichen Zeit zu; Lübke »Geschichte der Architektur« Bd. I S. 371 dem 7. Jahrhundert; Schnaase »Geschichte der bildenden Künste« Bd. IV S. 432 dagegen der Zeit um 789. Für die gleichzeitige Erbauung des Turmes mit der Rotunde spricht nach Mothes »der innige Verband«. Da Dehio I S. 566 die angelehnten Treppentürmchen der Gründungszeit 612 zuweist, so muß er dies auch bezüglich des mittleren Hauptturmes tun. Unwahrscheinlich erscheint die Zuweisung der vollen Höhe von 60 m an den Gründungsbau, weil das Nachbild in der Aachener Palastkapelle (Teil II) die eigentliche Kirche an Höhe noch nicht übersteigt. Immerhin wirkt selbst bei nur gleicher Höhe der Westbau von S. Maria Maggiore wegen des fehlenden Obergeschosses im angrenzenden Umgange des zentralen Kirchengebäudes trotz der mangelnden Eigenschaft als höchster Spitze der Baugruppe viel turmartiger als dort. — Eingestürzt 1708.

Hier bietet sich die Gelegenheit zur Ausscheidung der sogenannten »Treppentürme« aus der Zahl der Kirchtürme (Otte-Wernicke Bd. I S. 69b rechnet sie ausdrücklich dazu). Diese an den verschiedensten Stellen der Kirchengebäude angebrachten Gehäuse haben rein äußerlich mit den Türmen die schlanke, runde oder viereckige Gestalt, bisweilen auch die kegelförmige oder pyramidale Bedachung gemein. Zu wirklichen Kirchtürmen wachsen sie sich erst durch Hinzufügung eines freien, den anliegenden Kirchenteil an Höhe überragenden Obergeschosses, welches über den Zweck des bloßen Treppenaufstieges hinausgeht, aus. Über Treppentürme: Dehio I S. 566; Weingärtner § 86 S. 87 Anm. 8.

[28]) Zeitangabe nach Mothes S. 94, 104, 164 u. 165; nach Unger S. 31 saec. 9; Abbildung bei Dehio, Tafel 25, S. 2.

[29]) Unger S. 29, 30 u. 53; Dehio I 48 u. 156, Tafel 13, 12 u. 41, 11 u. 12; Lenoir Bd. II S. 27 u. 122ff. und Textfigur 377. — Abgebrochen 1863.

B. Freistehende Kirchtürme.

a) Nach Schriftquellen.

1. S. Michele in Affricisco zu Ravenna. Zweifelhaft ob ein eigentlicher Kirchturm, in diesem Falle aber ein nachträglicher Zusatz aus unbestimmter Zeit zu der 545 geweihten Kirche.[30])

2. St. Peter in Rom, je ein Turm unter Stephan II. um die Mitte des 8. Jahrhunderts und Hadrian I. nach 772.[31])

---

30) »Agnelli liber pontificalis«, geschrieben im Anfang des 9. Jahrhunderts, (herausgegeben von Bened. Bacchinius, Venetiis 1708) T. II S. 94 »in arca saxea non longe ab ipsa archangeli ecclesia infra turrem Bachauda requiescit«. Bachauda war im Verein mit seinem Schwiegersohn Julius Argentarius der Erbauer der Kirche. Der Campanile dieser Kirche ist im Anfang des 18. Jahrhunderts ohne nähere Aufzeichnungen über seine Gestaltung abgetragen worden. Da ausweislich der späteren Erörterungen die sämtlichen Glockentürme Ravennas nach Mauerwerk wie Einzelheiten jüngeren Datums als die dazugehörigen Kirchen des 5. und 6. Jahrhunderts sind, so muß dies auch bei S. Michele in Affricisco der Fall gewesen sein. Kannte die Erbauungszeit der Kirchen bereits den Turmbau, so wären eher die Hauptkirchen als dieses untergeordnete Kirchengebäude einer solchen Auszeichnung teilhaftig geworden. Zur Zeit des Agnellus stand nach dem Wortlaut der obigen Stelle nur ein Turm bei der Kirche. War dies schon der nachmalige Glockenturm, so wurde er nachträglich über der bereits vorhandenen Grabstätte des Bachauda errichtet. Anderenfalls bezeichnete Agnellus lediglich das turmartige Grabmal des letzteren nach dem alle Arten turmähnlicher Baulichkeiten umfassenden Sprachgebrauch seines Zeitalters als turris (siehe Anm. 5 bezüglich der gleichfalls turris genannten Martinskuppel zu Tours). Damit würde die Nachricht des mit dem unverstümmelten Zustande von S. Michele in Affricisco vertrauten Girolamo Fabri »le sacre memorie di Ravenna antica«, Venetiis 1664 T. I S. 289, übereinstimmen, wonach sich das sepulcrum Bachaudae nur »presso il campanile« befand; Unger S. 45. — Mothes S. 163 Anm. 284 schreibt irrtümlich die ganze obige Stelle nicht Agnellus, sondern erst seinem Herausgeber Bacchinius zu.

31) a) Bezüglich des Turmes Stephans II.:

Anastasius bibliothecarius, ein Zeitgenosse des 867 gestorbenen Papstes Nikolaus I., »Historia de vitis Romanorum Pontificum«: »Idem beatissimus papa fecit super basilicam Beati Petri Apostoli »turrem«, quam ex parte auravit et ex parte argento vestivit, in quam tres posuit campanas, quae clerum ac populum ad officium Dei convocarent.« Wegen der Erwähnung in nur einer Handschrift wird dieser Turmbau angezweifelt, »Beschreibung der Stadt Rom« von Ernst Platner, Karl Bunsen, Eduard Gehrhard und Wilhelm Röstell, Bd. II S. 64. Die Versilberung und Vergoldung ist kein Grund zur Annahme nur eines unbedeutenden Dachgerüstes, Weingartner § 86 S. 87 Anm. 5. Sie bezieht sich augenscheinlich nur auf die weitverbreitete Sitte der Bekleidung der Turmdächer mit Edelmetallen: Centula Anm. 12 und Fontanelle Anm. 14.

b) Bezüglich des Turmes Hadrians I.:

Anastasius bibliothecarius: »Unde ex nimia fervoris dilectione pro honore beati Petri Apostolorum Principis . . . . construxit, atque aedificavit, ibidem noviter »turrem« mirae pulchritudinis decoratam coherenti porticu, quae descendit ad balneum.«

Diesem Turm entsprach an der andern Ecke des Portikus die Wohnung Leos III., so daß er mit dem an unbekannter Stelle gelegenen Bau Stephans II. keinen Frontaldoppelturm bildete, »Beschreibung der Stadt Rom« Bd. II S. 64.

3. Der Bauriß von St. Gallen um 820.[32])

4. Die vor dem 16./17. Januar 827 erbaute »ecclesia nova« zu Ober-Mulinheim-Seligenstadt.[33])

b) Erhaltene Bauwerke.

1. Die Glockentürme Italiens etwa vom Beginn des 7. Jahrhunderts an. Mit vielen Stockwerken über einem hohen Unterbau, von runder (zum Teil in Ravenna) oder viereckiger (Rom) Grundgestalt. Teilweise in der Folgezeit erhöht, doch befinden sich die durch Pfeiler (später Säulen) verbundenen Schallöffnungen schon an den Ursprungsgeschossen, so an dem ältesten datierten Glockenturm von S. Giovanni e Paolo zu Rom 626.[34])

---

[32]) Keller »Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahre 820« S. 20. Die Inschriften des Planes lauten für den Nordturm »ascensus per cocleam ad universa super inspicienda« und »altare S. Michaelis in summitate« und für den Südturm »alter similis« und »altare S. Gabrielis in summitate«.

[33]) »Einhardi translatio et miracula S. S. Martyrum Marcellini et Petri«, geschrieben im Herbst 830, Mon. Germ. S. S. XV, I S. 254 (53): »Cumque eo loci ventum esset, ut jam »turricula«, quae signa basilicae continebat, ab eis conspici potuisset.« Der Turm stand nicht mit dem Kirchengebäude in Verbindung, denn der mit dem Glockengeläut beauftragte Kleriker mußte während der Nacht von seiner Lagerstätte im Innern der Kirche aus zur Erfüllung seiner Obliegenheiten die Kirchtür auf- und zuschließen. S. 248 (32) »qui cum . . . surgeret signumque moveret completoque ante lucem eodem officio rursum dormire vellet, clausis ecclesiae foribus coram sanctis martyrum cineribus supplicandi gratia se protraxit«. Die »turricula« muß, als früher sichtbar, die Kirche an Höhe überragt haben. — Über die Entstehungszeit der Kirche »Einige Bemerkungen über die Einhards-Basiliken zu Michelstadt und Seligenstadt« im »Archiv für Hessische Geschichte und Altertumskunde«. Neue Folge Bd. 3 S. 181 f. I.

[34]) Mothes S. 72, 164 u. 165; Abbildung bei Lenoir Bd. I S. 165 Nr. 105. Der derzeitige Turm gehört in seinen unteren Stockwerken nach Mauerwerk, Gesimstrennung, sowie Licht- und Schallöffnungen zu den ältesten Glockentürmen. Warum soll er also nicht der von den Salisburgenses 626 gesehene Bau sein? Diese bei Mothes S. 164 angeführte Nachricht war mir leider nicht zugänglich.

Das Alter der Glockentürme ist sehr bestritten. Mothes S. 163 ff. setzt ihre Entstehung in das Zeitalter Gregors des Großen, 590—604, Dehio I S. 564 über ein, Unger S. 30 sogar über zwei Jahrhunderte später. Weingärtner § 63 S. 62 Anm. 2 nennt sie »ziemlich aus gleicher Zeit« mit den Kirchen Ravennas vom Ausgang des 5. und der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Essenwein »Handbuch der Architektur« II. Teil 3. Bd. I. Hälfte »Die Ausgänge der klassischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau)« S. 103 hält endlich die unteren vier Stockwerke bei S. Apollinare in Classe für gleichzeitig mit der 534—549 erbauten Kirche.

Vielleicht war die nachträgliche Aufführung entscheidend für die freistehende Turmform, weil die vorhandenen Kirchengebäude nirgends eine tragkräftige Unterlage darboten. Die Gewöhnung des ästhetischen Gefühls und der kirchlichen Benutzung an den Anblick und die Unbequemlichkeiten machte sie alsdann auch bei Neubauten zur

2. Die Rundtürme Irlands von unbestimmbarem Anfang bis zur Normannenzeit 1066.[35])

Die Entstehungszeit der alleinstehenden Türme — der Beginn des 7. Jahrhunderts — stimmt also (abgesehen von dem unerweisbaren höheren Alter der irischen Rundtürme) mit derjenigen der einverleibten überein. Ihre Stellung ist wechselnd; ihre Ausbreitung umfaßt neben den Ländern diesseits und jenseits der Alpen noch das irische Inselreich Der Anfang des 9. Jahrhunderts bezeichnet sodann den Übergang vom Einzel- zum Doppelturm.

C. Schlußergebnis.

Über die Entstehung und Stellung der Kirchtürme läßt sich mithin folgende Behauptung aufstellen:

Am Anfang des 7. Jahrhunderts tritt der Kirchturm als ein Bestandteil des christlichen Kirchengebäudes mit selbständiger Rolle innerhalb von dessen Gesamtaufgaben auf, und zwar gleichzeitig in der freistehenden wie in der einverleibten Form. Er ist zunächst Einzelturm, dessen Lage nicht überall bekannt ist. Freistehend kommt er an der Vorder-, Lang- und Hinterseite der Kirche, einverleibt als Vierungs- und als Frontalturm vor. Verhältnismäßig spät, erst zu Beginn des 9. Jahr-

---

Regel. Der Grundriß der nachträglich überhöhten Glockentürme steht in so vollendetem Einklang mit der späteren, das anliegende Kirchengebäude überragenden Höhe, daß diese sicherlich schon in dem Plane der Gründungsbauten gelegen hat. Das spätere Aufkommen der größeren Höhe hätte gleichzeitig eine entsprechende Verbreiterung des Grundrisses zur Folge gehabt. Die Glockentürme besitzen also von Anfang an alle Eigenschaften wirklicher Kirchtürme. Bei ausnahmsweiser Gelegenheit, wie bei S. Giorgio in Velabro, wurde die Einverleibung des Turmes nicht verschmäht.

Für die verschiedene Stellung der Glockentürme — als Regel im Vorhofe, doch auch zur Seite des Langhauses und hinter der Apsis — waren wohl weniger rituelle als örtliche Gründe, wie Verbauung der Kirche an anderen Seiten oder mangelhafter Baugrund, maßgebend.

35) Nach Schnaase Bd. IV S. 600 von der »frühesten Zeit« an, möglichenfalls des hl. Patricius, saec. V; nach Unger S. 46 »von nicht so außerordentlich hohem Alter«. Die englische Literatur bei Weingärtner § 28 S. 29 Anm. 1 und § 33 S. 34 Anm. 2 sowie bei Unger S. 42 Anm. 55 und S. 46 Anm. 62—66. Die Zeit ihrer Erbauung erstreckt sich, ausweislich der Verschiedenheit ihres Mauerwerks von rohem zyklopischen Verband »aus großen polygonalen und unregelmäßigen Blöcken ohne Mörtel, deren Lücken mit kleinen Steinen ausgefüllt sind«, bis zur Verblendung mit behauenen Steinen, Schnaase Bd. IV S. 599 und 600, über mehrere Jahrhunderte. Nach Schnaase, Unger und Rohault de Fleury Bd. VI S. 152 und 153 Anm. 1 sind sie wirkliche Kirchtürme. Weingärtner § 28 S. 29, § 33 S. 34 und § 63 S. 62 scheint in ihnen selbständige Grabkapellen zu sehen, an die nur zufällig späterhin einzelne Kirchen angebaut sind.

hunderts, tritt der freistehende, aber noch nicht der einverleibte Doppelturm auf.

Der Ausgangspunkt scheint für den einverleibten wie für den freistehenden Kirchturm Italien zu sein, wogegen die ältesten Beispiele der Vierungs- und Doppeltürme aus den Landgebieten diesseits der Alpen bekannt sind.

2. Der Zweck der Kirchtürme.

Daß im Laufe der Zeit die Aufnahme des Glockengeläuts sich zum Hauptzweck der Kirchtürme herausgearbeitet hat, ist unbestritten, nicht aber, daß diese Bestimmung die maßgebende Veranlassung für deren erste Einführung in die Bestandteile des Kirchenbaus war.

Über diesen Punkt stehen sich sechs Ansichten gegenüber, welche die Entstehung der Kirchtürme zuschreiben:

1. der Einführung des Glockengeläuts in den Gemeindedienst;[36]
2. Verteidigungszwecken;[37]
3. dem Bedürfnis von gottesdienstlichen Kultusstätten, besonders für den Totendienst;[38]
4. dem Lichtkultus;[39]
5. dem Bedürfnis von Warten zur Beaufsichtigung der Kirchen- und Klosteranlagen;[40]
6. symbolischen Zwecken.[41]

Die neuere Forschung wendet sich mit begründetem Recht dem zuerst genannten Standpunkt zu.

Zunächst steht fest, daß die Einführung der Glocken in den Kirchendienst vor oder (bei der Einreihung der Bauten zu Narbonne und Nantes) mindestens gleichzeitig mit der Entstehung der Türme erfolgt ist. Auf die kleinen, zur Regelung des Klosterlebens dienenden Glocken »nolae, squillae, tintinabula«,[42] folgten schon zur Zeit Gregors von Tours Glocken »signa« mit der ausgesprochenen Bestimmung zur Ankündigung des Gottesdienstes an die außen wohnende

---

36) Unger S. 32 f., S. 44 jedoch »Beaufsichtigung der Umgebung«; Dehio I S. 565.

37) Violett le Duc »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle« T. III »clocher« S. 286; Mothes S. 164 Anm. 285.

38) Weingärtner § 27 ff. S. 27 ff.; Essenwein »Handbuch der Architektur« II. Teil 3. Band 1. Hälfte »Die Ausgänge der klassischen Baukunst« S. 103.

39) Weingärtner § 54—58, S. 53—59; Unger S. 40—44 und 51.

40) Otte-Wernicke I S. 69 b.

41) Valentin Klein.

42) Rohault de Fleury »La messe« Bd. VI S. 145.

Laiengemeinde.[43]) Der Einwand des höheren Alters der Türme ist also hinfällig.[44])

Ein weiterer Gegengrund wird aus dem »an Wahnwitz« grenzenden Mißverhältnis zwischen der Größe der ersten Kirchtürme und der gleichzeitigen Glocken hergeleitet.[45]) Im Zeitpunkt der Nutzbarmachung des Glockengeläuts für die weit zerstreute Außengemeinde gewann die Frage nach der Ausfindigmachung des geeignetsten Mittels zur Fortpflanzung des dünnen Klanges der kleinen Glocken nach allen vier Himmelsrichtungen die ausschlaggebende Bedeutung. Die Grundbedingung — die Anbringung oberhalb des Kirchendaches — erfüllte handwerksmäßig allerdings das einfache Gerüst eines Dachreiters. Aber das geringe durch die Wirrsale der Völkerwanderung hinübergerettete künstlerische Streben hatte sich an den Kirchenbau geklammert. Wie das eigentliche Kirchengebäude, so bedurfte mithin auch der neue Bauteil für das Glockengeläut der künstlerischen Ausprägung und eine solche bot allein die Turmgestalt dar. Und wiederum nur der leiseste Schatten von Kunstgefühl mußte dessen Abmessungen nach Höhe und Grundriß nicht zu der Größe der Glocken, sondern zum Umfang des Kirchengebäudes ins Verhältnis setzen.

In dem Hinausgehen über das Gebot unbedingter Notwendigkeit liegt das unterscheidende Merkmal zwischen bloßen Nützlichkeits- und Kunstbauten. Überschritten nicht die altchristlichen Basiliken das Maß des Erforderlichen und selbst des Zweckmäßigen gerade in bezug auf die Höhe? Warum soll nun das gleiche Sachverhätnis bei den Kirchtürmen so besonders befremdend und vernunftwidrig sein?

Befördert wurde das Streben nach künstlerischer Ausgestaltung der Glockenträger unzweifelhaft durch die mystische, den Glocken entgegengebrachte Verehrung. Weit über die Bedeutung als »akustischer Telegraph«,[46]) wuchsen sich die letzteren zu einer Art von hilfreichen Lebewesen aus, wie dies schon beim Regierungsantritt Karls des Großen in

---

43) Otte »Glockenkunde« S. 3 und Anm. 1—3. Den Zweck der Versammlung der Außengemeinde betont Venantius Fortunatus, Carminum liber II, Mon. Germ. auct. antiq. IV, I S. 38 und 39, Vers 41 ff.:

»assiduis monitis ad pascua salsa vocatus
grex vocem agnoscens currit amore sequax;
miles ad arma celer, signum mox tinnit in aures,
erigit excurso membra sopore toro,
advolat ante alios, mysteria sacra requirens
undique quisque suo templa petenda loco.«

44) Weingärtner § 27 S. 28.

45) Weingärtner § 27 S. 28.

46) Unger S. 34.

der Glockentaufe (später sogar mit Namengebung und Auswahl von Gevattern) seinen unzweideutigen Ausdruck fand.[47]) Zwar treten die Glocken urkundlich zunächst nur als Beschützerinnen gegen Hagel und im 9. Jahrhundert noch als Vermittlerinnen der Lobpreisungen Gottes auf.[48]) Aber bei ihrer vollen, die Taufe veranlassenden Persönlichkeit werden sie schon gleichzeitig ihren nachmaligen umfangreichen Wirkungskreis als Überbringerinnen des Gebetes an Gott, als Helferinnen bei Krankheiten und Seuchen, gegen Mißwuchs und Feuersgefahr und gegen feindliche Angriffe, als Rächerinnen der auf sie geschworenen Meineide und dergleichen in ausgedehnter Weise angetreten haben.[49]) Eine allgemein verbreitete Erscheinung im karolingischen Zeitalter besitzt natürlich eine erheblich frühere Geburtsstunde. Nun gab gerade die Entstehungszeit der Kirchtürme für das Eindringen von allerhand heidnischen Erinnerungen und abergläubischen Vorstellungen den wohlgepflegtesten Nährboden ab.

Die Widerlegung dieser Einwände wird nun durch positive Beweise ergänzt und zwar aus den zuverlässigsten Quellen für die Ergründung geschichtlicher Wahrheit, nämlich einmal aus den gleichzeitigen oder wenigstens für sichere Kunde nahe genug stehenden Schriftstellern und sodann aus der baulichen Beschaffenheit der ältesten Kirchtürme.

Die schriftlichen Aufzeichnungen bezeichnen nur ein einziges Mal einen Turm, bei S. Michele in Affricisco zu Ravenna, als Grabmal für einen Todesfall des Jahres 545.[50]) Aber die Kunde rührt von einem zwar wohl unterrichteten, aber drei Jahrhunderte späteren Schriftsteller her, der bestenfalls den nachträglichen Aufbau eines Turmes über einer bereits vorhandenen Grabstätte im Auge hat. Ein Rückschluß auf die Ursprungsbestimmung der Türme wird daher nur durch die Unterstellung der nachträglichen Überbauung des Grabes mit einem Turme aus dem Grunde vermittelt, weil diese Bauform inzwischen zwecks Kennzeichnung hervorragender Grabdenkmäler zur Einführung gelangt war.

Gleichfalls nur einmal vermittelst der Inschriften des Planes von St. Gallen um 820 wird den Kirchtürmen die Eigenschaft als Kapellen

---

47) Capitulare von 789, Mon. Germ. leg. I S. 69 »ut clocas non baptizent nec cartas per perticas appendant propter grandinem«. Nicht die Glockentaufe überhaupt wurde verboten, sondern nur »propter grandinem«, um sie zum Schutzmittel gegen Hagel einzusegnen; Otte, »Glockenkunde« S. 9.

48) Siehe Anm. 24 bei St. Lorenz zu Tibur »ad resonandum laudem dei«.

49) Das Nähere: Unger S. 34f. und Otte »Glockenkunde« in den Kapiteln II S. 8f., III S. 17f. und VI S. 79f. Die Kirche hat trotz des Ausdrucks »baptizare« und des von der menschlichen Taufe entlehnten Weihe-Ritus die Gleichstellung der Glocken- mit der menschlichen Taufe nicht geradezu gelehrt, aber die diesbezügliche Volksvorstellung eher befördert als unterdrückt.

50) Siehe Anm. 30.

und zugleich als Warten zugelegt.[51]) Die Zeichnung des Baurisses gewährte nicht viel Raum für Beischriften. Wie nun, wenn der Verfertiger aus diesem Grunde den ein für alle Male feststehenden Zweck als Glockenträger fortließ und nur die beiden ungewöhnlichen Neuerungen einschrieb? Denn daß die Türme damals ganz allgemein das Kirchengeläut trugen, geben nicht weniger als acht Schriftsteller an.[52]) Zu diesem erdrückenden Übergewicht der Zahl tritt bei dem Hinaufreichen der Nachrichten bis ins 8. Jahrhundert der Vorzug des höheren Alters. Und zum Überfluß kann schon die. älteste Erwähnung bei S. Vandrille, 734 bis 738, die Unterbringung der Glocken in den Türmen als eine allgemeine Sitte — ut moris est ecclesiarum — hinstellen.[53])

Aber auch der letzte Zweifel schwindet vor dem baulichen Befunde der Türme. Die Anbringung der kleinen, durch eine mittlere Stütze getrennten Schallöcher ist für jede andere Aufgabe als die Aufnahme der Glocken teils widersinnig (für Grabdenkmäler), teils wenig zweckdienlich (für die einen freien Umgang beanspruchenden Warten). Die Reihe dieser Schallöffnungen aber beginnt bereits mit einem ursprünglichen Geschoß des ältesten zeitlich bestimmbaren Turmes von S. Giovanni e Paolo in Rom um 624.[54]) Die nur wenig älteren Glockentürme der Basilica Ursiana und von S. Giovanni Battista zu Ravenna tragen allerdings die gedoppelten Schallöffnungen erst in ihrer nachträglichen Überhöhung,[55]) doch hat für diese Erscheinung wohl nur eine länger anhaltende Bauunterbrechung des ursprünglichen Planes und nicht das nachträgliche Auftreten neuer Gesichtspunkte den Grund abgegeben.

Die Lichtzufuhr für die Treppen besorgten anfänglich einfache schmale Fenster. Erst die spätere Zeit bediente sich hierfür aus Gründen größerer Prachtentfaltung auch der gekuppelten Form in den höheren Teilen.

Auch die Rundtürme Irlands entziehen sich der Aufgabe als Glockenträger nicht.[56]) Die Schallöcher der Obergeschosse und der Rest des

---

[51]) Siehe Anm. 32.

[52]) Bei S. Vandrille 734—738 Anm. 10: Centula 793—798 Anm. 12; St. Peter zu Fontanelle 823 Anm. 14; in Spanien Anm. 15; in St. Gallen Anm. 17 und Bobbio Anm. 18. Sodann St. Peter in Rom 750 Anm. 31 und Ober-Mulinheim-Seligenstadt 827 Anm. 33.

[53]) Die Bezeichnung »campanarium, campanale« für turris findet sich zuerst bei dem Monachus Sangallensis 883, Mon. Germ. S. S. II S. 774 liber I cap. 29 »quod (sc campanam) ille . . . iussit in »campanario« suspendi«. Sodann in den »Miracula S. Richarii« auctore Angelramno gest. 1045, Mabillon, Acta Sanctorum, T. III S. 460 »His Paschae in feriis templi »campanal« adivit, signi disruptum funem religare rogatus«.

[54]) Siehe Anm. 34.

[55]) Mothes S. 164 und 165.

[56]) Schnaase Bd. IV S. 600; Unger S. 46; Rohauld de Fleury Bd. VI S. 152 und 153 Anm. 1.

Glockenstuhles in Ardmore sind vielleicht das Ergebnis einer späteren Überhöhung.[57]) Ihr Name Clochtheach oder Cloghochd = Glockenturm könnte dagegen schon aus der Ursprungszeit herrühren, da das Wort »cloca« für signum schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zu Bonifacius Lebzeiten vorkommt.[58]) Ferner herrschte in Irland die Sitte des Totengeläuts beim Ableben von Klosterbewohnern, wobei der Schall der unbedeutenden Glocken trotz Mauern, Wald und Hügel weit in die Umgegend hinein hörbar war.[59]) Die letzteren müssen also in hoher Lage, d. h. in Türmen gehangen haben. Bei der behaupteten Eigenschaft der Rundtürme als bloßen Totenkapellen,[60]) müßten sich die anspruchslosen irischen Klöster zwei verschiedene Arten von Türmen und noch dazu auf demselben Gebiet des kirchlichen Lebens, nämlich der Verehrung der Verstorbenen, erlaubt haben. Auch die feste Aufführung aus Stein, wodurch der Turm das hölzerne Kirchlein überlebte, widerspricht dem Zwecke des Glockenträgers nicht. Für einen durchweg steinernen Aufbau fehlten die Mittel. Die Roheit der Zeit forderte jedoch eine verteidigungsfähige Zufluchtsstätte. Der geeignetste Bestandteil hierfür war der Glockenturm, welchem deshalb mit dieser neuen Aufgabe auch die feste Bauart gegeben wurde.[61])

Es erübrigt nun noeh die Entkräftung der für die sonstigen Entstehungsursachen der Kirchtürme angeführten Beweise.

1. Die Kirchtürme als Kultusstätten, namentlich für den Totendienst.[62])

---

57) Weingärtner § 33 S. 34 und § 57 S. 58 gegen Unger S. 46.

58) »Bonifacii epistolae« ed. Würdtwein Brief 124 S. 311 »clocam qualem ad manum habui«.

59) Bollandisten, Januarii tom. II, zum 31. Januar »de Aidano sive Maedoco, episcopo Fernensi in Hibernia« (um 620) cap. VIII S. 1119 »alio tempore cum S. Maedhoc in finibus Numonensium, scilicet in Hua Corneill prope monasterium S. Ithae esset .... audivit campanas multum sonantes et cum interrogasset vir Dei, quid hoc esset, dictum est ei quod alumna S. Ithae tunc mortua esset, quam famula Dei valde adamavit« — Beda venerabilis (gestorben 725) »Historia ecclesiastica Gentis Anglorum« Cantabrigae 1644, liber IV cap. 23 S. 325 »haec .... audivit subito in aere notum campanae sonum, quo ad orationes excitari vel convocari solebant, cum quis eorum de seculo fuisset evocatus«. Der Vorfall spielte sich beim Ableben der 680 gestorbenen hl. Hilda, Äbtissin von Streaneshalh, ab. Diese Stelle enthält auch die früheste Bezeichnung der Kirchenglocken mit »campana«.

60) Weingärtner § 28 S. 29 und § 33 S. 34.

61) Otte-Wernicke Bd. I S. 70 nimmt das umgekehrte Verhältnis an, nach welchem die Rundtürme zuerst als Warten und Zufluchtsstätten dienten, während das kleine Blechglöckchen eine nebensächliche Beigabe war.

62) Weingärtner widerlegt sich im Laufe seiner Erörterungen unbewußt selbst. Gemäß § 27 S. 28 und § 68 S. 67 besitzt die von Venantius Fortunatus besungene Hauptkirche von Nantes im 6. Jahrhundert die ältesten bekannten Kirchtürme. Das

Dieser Entstehungsgrund wird hergeleitet

a) aus der Gemeinsamkeit einmal der Form und sodann des hl. Michael als Schutzpatrons mit den alleinstehenden turmartigen Grabkapellen.[63])

Für die Wahl der Turmform als künstlerischen Ausdruck des Glockenträgers nach dem orientalischen Vorbild der Feuertürme der Sassaniden oder der buddhistischen Stupas fehlt der geschichtliche Beweis. Nach der diesseitigen Zeitstellung für die ältesten christlichen Kirchtürme zu Beginn des 7. Jahrhunderts können die erheblich jüngeren Minarets (das Wort »minar« heißt »Feuerturm«) nicht das verbindende Mittelglied gebildet haben, da deren ältestes Beispiel erst durch Chalif Walid II. 705 bis 717 an der Moschee von Damaskus errichtet worden ist.[64])

Vorbild für die hier getroffene Anordnung zweier Portaltürme gab nach § 70—72 S. 69 bis 72 die gleichartige Form der Stadttore, insbesondere von Rom, ab. Die von zwei Türmen flankierten Stadttore dienten schon vor der Einführung der Kirchtürme zum Wappenbild, also zur allegorischen Darstellung, der städtischen Gemeinwesen. Wie nun diese letzteren aus der weltlichen Bürgerschaft, der civitas, bestanden, so war die Kirchengemeinschaft aus der geistlichen Bürgerschaft, der civitas dei, zusammgesetzt. Das Sinnbild der ersteren erschien daher auch für die letztere geeignet und zur Verkörperung dieses Berührungspunktes wurde die Gestalt der Stadttore auf die Eingangsseite der Kirche übertragen. Weingärtner stellt also eine doppelte Grundlage für die Entstehung der Kirchtürme auf: zuerst mit emsigen Bemühen die turmartigen Grabkapellen und dann mit einem Male die Stadttore. Nun haben die Verteidigungstürme der letzteren wohl viele Menschenleben gekostet, aber sie waren niemals Begräbnisplätze, noch weniger allgemeine Kultusstätten. Zwar ist die Übertragung einer Form auf einen anderen Zweck denkbar. Vielleicht will also Weingärtner den Kirchtürmen auch bei der Herleitung von den Stadttoren die Bestimmung zum Totenkultus gewahrt wissen. Aber die Nachbildung wird sich doch stets an ein Vorbild wenden, bei welchem auch der innere Zweck einige Berührungspunkte aufweist. Bei der Anlehnung an die Stadttore, deren innerstem Wesen die Benutzung als Grabstätte widerstreitet, können darum die Kirchtürme niemals als solche gedient haben.

Nach § 71 S. 70 trat zur Zeit von Otfrieds Christ 870 die Burg an die Stelle der Stadt, weil eine civitas nur noch im Schutze einer solchen denkbar war. Bei der Herleitung und dem Vergleich mit den Stadt- und nunmehr Burgtoren hätte gleichzeitig der Doppelturm zu beiden Seiten der Kirchentür vor dem einfachen Turmbau über oder neben dieser, als der gebräuchlichen Form des Burgtores, das Feld räumen müssen.

63) Weingärtner § 28 S. 29 und § 45—48 S. 44—48.

64) Weingärtner § 56 S. 56 stellt die Ableitung des christlichen Turmbaus von den Minarets als feststehende Tatsache hin. Die übrigen diesbezüglichen Ansichten werden nur als Mutmaßungen aufgestellt. Unger, der S. 37f. wegen der Ähnlichkeit der religiösen Anschauungen im allgemeinen und der abergläubischen Verehrung der Glocken im besonderen schon das Kirchengeläut aus dem Buddhismus ableitet, weist S. 48ff. auch die Kirchtürme auf den Weg von dem Kutab Minar bei Delhi bzw. dem Feuerturm Firuz Abad in Farsistan über das Minaret Walids II. zu Damaskus, weil er S. 28 den ältesten Kirchturm erst in dem Turmbau Stephans II. an der Peterskirche zu

Die Entstehung der Kirchtürme fällt allerdings in die Zeit eines baulich so tiefen Niederganges, daß die Erfindung neuer Formen aus eigener Schaffenskraft ausgeschlossen erscheint. Das neu entstandene Bedürfnis der Unterbringung des Glockengeläuts mußte daher eine Anleihe bei bereits vorhandenen Vorbildern erheben. Der Zweck verlangte ein hohes Gehäuse über schmalem Grundriß. Solche Baulichkeiten wies aber die einheimische Baukunst nicht nur auf weltlichem Gebiet in den Leuchttürmen und Stadtbefestigungen,[65]) sondern auch mit religiösem Hintergrund in den turmartigen Grabdenkmälern auf.[66]) Warum sollte also der Blick ins Weite schweifen, wenn der gesuchte Anhalt in der Nähe lag?

Von den turmartigen Gebilden des Altertums sind nun nach Ausweis des Grabdenkmals Theodorichs des Großen zu Ravenna vor 526 die Grabdenkmäler zuerst in den Dienst der christlichen Kirche getreten und nach dem Beispiel von St. Michael zu Fulda 822 für den Abt Eigil, Schwarzrheindorf 1151 für den Kölner Erzbischof Arnold von Wied und von dem etwa gleichzeitigen Göllingen bei Frankenhausen unter steter Beibehaltung der zentralen turmähnlichen Form durch viele Jahrhunderte in Gebrauch geblieben. Der Schutzpatron dieser selbständigen Grabkapellen war der hl. Michael.[67]) Auf der anderen Seite war diesem Erzengel auch die Beschirmung der eigentlichen Kirchtürme, nachweisbar allerdings erst vom 9. Jahrhundert ab, übertragen.[68])

Mit einiger Berechtigung spricht diese doppelte Übereinstimmung in der äußeren Form und der Schutzherrschaft für eine Herleitung der späteren Kirchtürme aus den früheren tumartigen Grabkapellen.

Rom 770 erblickt. Dehio I S. 564 vermutet als Grundlage der Kirchtürme eine nach dem Untergange der griechisch-römischen Kulturherrschaft einsetzende Zeitströmung aus dem Morgenlande, welches von Alters her den Turmbau im Gegensatz zu der abendländischen Beschränkung auf das weltliche Gebiet gerade in den Dienst der Religion gestellt hatte. Auf diesem gemeinsamen Boden entsprossen als zwei selbständige und von einander unabhängige Triebe die christlichen Kirchtürme und die mohammedanischen Minarets etwa gleichzeitig »ein paar Menschenalter« vor 734—738.

65) Dehio I S. 564.

66) Weingärtner § 46 und 47 S. 45—47.

67) Schannat »Historia Fuldensis« Codex Probationum, ex vetere membrano (endend mit dem Tode des Abtes Helmfried 916) S. 2: »Sed et aliam Ecclesiam in Cymeterio rotundam mira arte »typice« composuit .... quam »jure« in honorem Sancti Michaelis dedicari statuit.«

68) So sind dem Erzengel Michael (und Gabriel) die Türme auf dem Bauplan von St. Gallen 820 geweiht; ferner der Turm Witigowos 991 zu St. Maria zu Mittelzell »Purchardi carmen de gestis Witigowonis abbatis« Mon. Germ. S. S. IV S. 361 Vers 401—403:

»Mox ut septem devenit circulus anni
Altius arrectam sursum construxerat aulam
Sancte dicata tibi, Michahel, archangele Christi.«

Zunächst braucht indes mit der äußeren Schale nicht der innere Kern mit übernommen worden zu sein. Trotz der Entlehnung der äußeren Gestalt konnten die Türme bei der Verbindung mit Kirchengebäuden den inneren Zweck als Begräbnisstätten abstreifen.[69]) Bei einem bloßen Heranrücken der selbständigen Grabkapellen an die für den allgemeinen Gottesdienst bestimmten Kirchen ohne Umwandlung ihrer Aufgabe fehlte jeder Grund für eine Abänderung ihrer Bildungsweise. Aber die eigentlichen Kirchtürme nahmen sofort eine durchgreifende Umgestaltung vor, durch welche — unter vollständiger Veränderung des Gesamteindruckes — die breiten und etwas gedrückten Verhältnisse zu schlanker Höhe aufwuchsen. Der Vergleich des Grabmals Theodorichs mit dem Unterbau der Türme an der Basilica Ursiana zu Ravenna oder S. Giovanni e Paolo zu Rom führt überzeugend vor Augen, daß das grundverschiedene Aussehen auf einer völligen Umwandlung der Zweckbestimmung beruhen muß.

b) aus den in den Kirchtürmen angebrachten Kapellen und Krypten.[70])

Die Reihe der Kapellen beginnt erst mit dem Bauriß von St. Gallen und endet in der gotischen Zeit.[71]) Das Vorkommen von Krypten ist zweifelhaft. Von den beiden hierfür angeführten Beispielen scheidet Göllingen schon deshalb aus, weil hier kein Kirchturm, sondern eine selbständige Grabkapelle vorliegt.[72]) In Canterbury scheint dagegen die Krypta gerade bei der nachträglichen Aufführung des Turmes darüber, also wegen der Unvereinbarkeit der beiderseitigen Zweckbestimmungen, außer Betrieb gesetzt worden zu sein.[73]) Nur für Kultstätten im allgemeinen, nicht aber für die Totenbestattung können daher die Turmkapellen ins Feld geführt werden.

Die ursprüngliche Kultbestimmung der Kirchtürme ist selbst nach dem Zugeständnis ihres Verfechters sehr bald durch die andere als Glockenträger abgelöst worden.[74]) Die Tatsache der Zugehörigkeit der

---

69) Grabmal und Glockenträger sind ausweislich der alsbaldigen Glockenbenutzung bei Begräbnissen, Anm. 59, keine unüberbrückbaren, die Übertragung der Form ausschließenden Gegensätze, Anm. 62.

70) Weingärtner § 27 S. 27 u. 28, Schlußabsatz, § 31 S. 31 u. § 34 S. 35.

71) Otte-Wernicke, Bd. I S. 79 Anm. 1.

72) Otte, Romanische Baukunst S. 559; Unger S. 47 u. 48.

73) Unger S. 47.

74) Weingärtner § 33 S. 33 u. § 63 S. 61 schon in der »romanischen Zeit«, wozu nach § 27 S. 28 das »karolingische Zeitalter« noch nicht gehört. Trotzdem werden § 65 S. 64 der nach seiner Ansicht 837 erbauten Kirche von Hirschau mehrere »Glockentürme« zugeschrieben. Dagegen fällt nach § 67 S. 67 die Ausstattung der Kirchen mit vier Türmen — also nach dem Beispiel von St. Michael zu Hildesheim der Beginn des 11. Jahrhunderts — bereits in die Zeit, welcher die Kultbedeutung der Türme abhanden gekommen ist. Endlich wird § 72 S. 72 das Ende der Kultbedeutung als zusammenfallend mit der Umwandlung der isolierten Turmstellung in doppelte Frontaltürme hin-

erdrückenden Mehrzahl der Kapellen erst zu dieser zweiten Entwicklungsstufe wird dadurch aus dem Wege geräumt, daß die Kapellen als die vereinzelten in die neue Zeitströmung hinübergenommenen Überreste der abgestorbenen Richtung hingestellt werden.[75]) Aber wie lassen sich spätere Erscheinungen als die Abkömmlinge eines Urzustandes ansehen, wenn dieser selbst in seinen eigenen Denkmalen keine Spuren davon hinterlassen hat?[76])

Die noch in das Zeitalter der behaupteten Urentwicklung der Kirchtürme fallendenden Rundtürme Irlands weisen weder die behaupteten, auf Kapellen hindeutenden Apsiden noch kryptenartige Unterkirchen auf.[77]) Die im ersten Oberstock gelegene und durch wegziehbare Leitern zu erreichende Eingangstür ist im Mittelalter Gemeingut aller Zufluchtsstätten.[78]) Bloß um der gleichen Erscheinung bei spärlichen späteren Grabkapellen willen kann doch nicht aus jedem hochliegenden Eingang auf eine darunter befindliche Krypta geschlossen werden.[79])

Die ungezwungene Erklärung der Kapellen liegt vielmehr darin, daß das Kirchengeläut den vollen Raum der Türme weder im Stiegenhause noch selbst in der Glockenstube beanspruchte. Der wohlüberlegte und auf Platz- und Kostenersparnis gerichtete Sinn des Mittelalters schritt daher zur vollen Ausnutzung der Turmräumlichkeiten zu allerhand Nebenzwecken, wie zu Kapellen und Altären, von denen man nie genug haben konnte,[80]) zu Schatzkammern, Archiven, Sakristeien, und selbst zu Leuchtfeuern zur Ankündigung der Lage eines in unwegsamer Gegend gelegenen Klosters für nächtliche Reisende.[81]) Unter diesem Gesichtspunkt stellen sich auch die einzigen in die behauptete Urzeit, jedoch in deren Ende fallenden Kapellen in St. Gallen als der erste Flügelschlag einer neuen Entwicklung dar.

2. Die Kirchtürme als Warten und Verteidigungsanlagen.

Gleichfalls nur gelegentliche Nebenzwecke, was für die Verteidigungsanlagen schon aus der Beschränkung auf vereinzelte Ländergebiete, das

---

gestellt, deren ältestes Beispiel nach § 68 S. 67 die Hauptkirche von Nantes aus dem 6. Jahrhundert ist. — Ein wahrer Rattenkönig von Widersprüchen und ein sprechendes Beispiel für das von Denkfehlern strotzende Buch.

75) Weingärtner § 33 S. 33.

76) Weingärtner wird sich der Beweiskräftigkeit dieser Schlußfolgerung umsoweniger entziehen können, als er sich ihrer § 73 S. 73 selbst zur Entkräftung der Entstehung der Kirchtürme aus Verteidigungsrücksichten bedient.

77) Unger S. 45—47 gegen Weingärtner § 28 S. 29 u. § 33 S. 34.

78) Schnaase Bd. IV S. 600.

79) Weingärtner § 33 S. 34.

80) Schon der Plan von St. Gallen von 820 weist deren 17 in allen nur geeigneten Teilen des Kirchengebäudes auf.

81) Schnaase Bd. IV S. 600; Dehio I S. 586; Unger S. 58.

mittlere Frankreich, die Normandie und England, hervorgeht.[82]) In Frankreich gaben die Einfälle der Normannen und demnächst der Kampf der Abteien gegen die weltlichen Großen seit dem Ausgang der Karolingerzeit, in England der Schutz der festländischen Eroberer gegen die Auflehnung der einheimischen Angelsachsen seit 1066 die Veranlassung. Das älteste erhaltene Beispiel ist die sog. Tour Charlemagne an der Nordseite des Querschiffes von S. Martin in Tours 1014.[83])

Das festungsartige Aussehen verflüchtigte sich manchmal zur baulichen Zierform ohne wirklichen Hintergrund, wobei die Symbolik, welche in dem Kirchengebäude das Bollwerk gegen die höllischen Angriffe verkörpert sah, der zwecklos gewordenen Gestaltung die verlängerte Lebenskraft verlieh.[84])

3. Die Kirchtürme als Träger eines Lichtkultus.

Zuvörderst sei festgestellt, daß sich keine Spur einer Beleuchtungsvorrichtung auf den ältesten Kirchtürmen erhalten hat. Nicht einmal bei den selbständigen Grabkapellen können die Bohrlöcher auf dem Scheitel des Theodorich-Denkmals[85]) oder die Röhren in der Wölbung von Montmorillon im Poitou[86]) und St. Michael zu Fulda[87]) als Grundlage eines Leuchtbehältnisses gedient haben, weil die beständige Gelegenheit für den zur Unterhaltung der Flamme erforderlichen Aufstieg fehlte.

Nach den Schriftquellen besaßen vielleicht die Kirchtürme von Laon 675[88]) und Bobbio[89]) eine Beleuchtungsvorrichtung. Aber der vor Laon ausbrechende Schrecken vor der plötzlichen Lichterscheinung bekundet gleichfalls nur einen selten angebrachten Nebenzweck.

Der Inhalt des Lichtkultus soll entweder der Hauptsache nach in das Gebiet der Totenverehrung fallen[90]) oder nur einen Bestandteil des allgemeinen, teils zur Erhöhung der Feierlichkeit, teils zur Ehrung Christi und der Heiligen, teils endlich als Sinnbild der Reinigung und Erleuchtung

[82]) Dehio I S. 586 u. Anm. 1; Otte-Wernicke S. 16—19 u. S. 70 Anm. 2; Unger S. 57; Weingärtner § 73 S. 72. In Deutschland nur der festungsartige Aufsatz des Westturms in Münstermaifeld aus dem 13. Jahrhundert und vielleicht St. Georg zu Köln a. Rh., saec. 11.

[83]) Dehio I S. 586; Von dem Westturm von S. Germain des Près aus saec. 9 ist nur das Erdgeschoß bekannt, seine festungsartige Ausgestaltung also nur Vermutung.

[84]) Weingärtner § 73 S. 74 bezweifelt zu weitgehend, daß »auch nur ein einziger Kirchturm auf Gottes Erdboden zugleich mit der Absicht, im Notfalle Festungsturm zu sein, errichtet worden ist.«

[85]) v. Quast »Die altchristlichen Bauwerke Ravennas« S. 24.

[86]) Schnaase Bd. IV S. 545.

[87]) Weingärtner § 39 S. 40 u. § 57 S. 58.

[88]) Unger S. 41; Anm. 9.

[89]) Nach einer zweifelhaften Lesart; Unger S. 40; Anm. 18.

[90]) Weingärtner § 52—54 S. 52—54.

dienenden Lichterdienstes bilden.[91]) Nach der ersten Ansicht waren die Kirchtürme Totenleuchten und die nachmaligen »lanternes des morts«, vorzüglich auf westfranzösischem Boden, die letzten verkümmerten Ausläufer dieser Entwicklung, nach der zweiten Leuchttürme, die ihre Bezeichnung als »phari« an die turmartige Gestalt der Kirchen-Kandelaber abgegeben haben.

Beide Gebäude aber stürzen in sich zusammen. Die »lanternes des morts« gehen erst später aus der Gestalt einfacher Säulen und Pfeiler und nur bei vereinzelten großartigeren Bauten in die Turmform über.[92]) Der Kirchturm gibt also nicht den Ausgangspunkt ihrer Entwicklung ab. Ein Rückschluß von ihnen aus auf die ursprüngliche Zweckbestimmung und Ausstattung der letzteren ist somit nicht zulässig.

Nicht die schlanken Standleuchter »candelabra, cereostati«, sondern die mit einer größeren Anzahl von Lichtern oder Lampen besetzten, von der Decke herabhängenden Kronleuchter hießen sodann »phari, pharicanthari, coronae«.[93]) Der zur Bezeichnung als Leuchttürme führende Vergleichungspunkt lag also nicht in der Turmgestalt, sondern in dem von der Höhe herunterstrahlenden Lichtglanze. Bei der Bezeichnung schließlich der gotischen Türmchen auf den Strebepfeilern als Fialen (= Leuchter) hat wohl eine unmittelbare Ableitung ohne das Mittelglied der Kirchtürme von der Gestalt aber nicht von der Aufgabe der Standleuchter stattgefunden.

Ebenso scheitert der Schluß auf Lichteinrichtungen aus der uralten, die irischen Rundtürme zu Feuertempeln der Druiden stempelnden Volkssage daran, daß diese angeblichen Überlieferungen von Mund zu Mund sich in eine Mutmaßung der neueren Gelehrsamkeit auflösen.[94]) Und endlich konnten auch die mohammedanischen Minare wegen ihrer jüngeren Geburtsstunde ihr ursprüngliches Wesen als Feuertürme nicht an ihre christlichen Zwillingsgebilde abgegeben haben.[95])

4. Die Kirchtürme als Träger symbolischer Gedanken.

Die heutige Wissenschaft räumt der Symbolik keine formenbildende Kraft mehr ein. Allegorien konnten daher keine Kirchtürme schaffen,

---

91) Unger S. 43ff.

92) Unger S. 41; Otte-Wernicke Bd. I S. 387f.

93) Otte-Wernicke Bd. I S. 156 Nr. 36; Anastasius Bibliothecarius bei Silvester III 313—334: »(Constantinus magnus) et haec dona constituit . . . . . Phara coronata 10 pensantes singula libras octonas. Phara aerea 20 pensantes singula libras tricenas.« Bei der Verwendung der Stand- und Kronleuchter schon im 4. Jahrhundert könnten also höchstens umgekehrt die Kirchtürme Namen und Wesen von jenen entlehnt haben.

94) Unger S. 42 u. Anm. 55 gegen Weingärtner § 54 Schlußsatz S. 54.

95) Weingärtner § 56 S. 56 u. 57; Unger S. 42.

sondern sich nur nach ihrer Einführung an deren Fersen heften und vielleicht ihre Lebenskraft verlängern.[96])

II. Der Westbau der Aachener Palastkapelle.

Bezüglich der Unterbringung des Kirchengeläuts lag also während der Regierungszeit Karls des Großen die Sache folgendermaßen: Abgesehen von unaufwendigen, sich mit Dachreitern begnügenden Bauten, stand hierfür die Verwendung von Kirchtürmen fest. Die Platzfrage — ob freistehender oder einverleibter, Zentral- oder Frontal-, einfacher oder Doppelturm — war dagegen noch in vollem Fluß.

Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen, 796—804, besteht aus einer im Grund- und Aufriß dreiteiligen Anlage. Im Grundriß ist der vorspringende quadratische Mittelbau im rückwärtigen, mit dem sechszehnseitigen Umgang der Kapelle gebildeten Winkel von zwei, den mächtigen Verhältnissen des ersteren gegenüber unbedeutenden Rundgehäusen flankiert. Im Aufbau enthält der Mittelbau im Untergeschoß den Eingang zur Kirche, darüber die Vorhalle zur kaiserlichen Hofloge und im obersten Stockwerk einen tonnengewölbten, nach drei Seiten mit festen Mauern abgeschlossenen und nur nach Westen mittels eines einzigen großen Bogens geöffneten Raum. Dieses Stockwerk findet seinen wagerechten Abschluß in der Höhe des ursprünglichen Kranzgesimses der Kuppel des eigentlichen Kirchengebäudes. Die mittels durchgehender Gesimse in die gleichen drei Stockwerke geteilten und bis zu derselben Höhe hinaufgeführten Rundgehäuse beschränken sich lediglich auf die Aufnahme der Treppen zu den verschiedenen Stockwerken des Mittelbaus.[97])

---

96) Weingärtner § 55 S. 54.

97) Mertens »Über die karolingische Kaiserkapelle zu Aachen« in Försters allgemeiner Bauzeitung 1840 S. 138—140 u. Bl. 340. Nach Dehio I S. 570 (Textfigur) sind die Rundgehäuse zu Unrecht bloß zweigeschossig gebildet. Das dritte Obergeschoß des mittleren Hauptbaus bedurfte doch gleichfalls eines Treppenzuganges. Die Steintreppe ist auch, ausweislich der überall gleichen Beschaffenheit, im Gründungsbau bis zu dessen Fußboden hinaufgeführt worden (Mertens S. 139 Tafel 340 »Durchschnitt« in der Tür auf der Nordseite der Hoflogenvorhalle mit Recht gegen Dehio Tafel 40, 2 sichtbar gemacht). Die senkrechten Seitenwände der Treppengehäuse mußten deshalb noch um das Maß der Eingangstür höher hinaufgeführt werden, also wenigstens die untere Hälfte des dritten Stockwerks im Mittelbau begleiten. Sie sind aber über dieses unerläßliche Bedürfnis hinaus bis zu dessen voller Höhe aufgemauert worden, da das leicht erkennbare karolingische Mauerwerk »aus glatten, 3 bis 5 Zoll hohen Steinschieferstücken mit gehörig vielem Mörtel aufgemauert, welcher mit Ziegelstücken vermengt ist« (Mertens S. 142; Otte, Roman. Baukunst, S. 84; Dehio I S. 154) auch an den Treppengehäusen erst hier endet.

Otte, »Roman. Baukunst« S. 83 und Otte-Wernicke Bd. I S. 69 halten ohne Angabe von Gründen das gesamte dritte Stockwerck des Westbaus nicht für ursprünglich.

Das dritte Obergeschoß dieses letzteren wird allgemein für die Glockenstube gehalten.[98]) Hat diese Annahme nun ihre Berechtigung?

Dem gesamten Westbau kann zunächst die Eigenschaft eines Turmbaus trotz seiner Massigkeit und des Zurückbleibens hinter der Höhe der Hauptkuppel[99]) insofern allenfalls zugesprochen werden, als er durch die Art und Weise seiner Anfügung an den Zentralbau turmartig wirkt. Von diesem Gesichtspunkte aus stand also der Ausnutzung des Obergeschosses zur Glockenstube nichts im Wege. Aber der Baumeister Karls des Großen war nach den Baugewohnheiten seiner Zeit und seines Heimatlandes für die Unterbringung des Kirchengeläuts nicht an die einverleibte Turmform gebunden. Nun hätte er sich gegen die Gunst der ihm nach allen Himmelsrichtungen freies Schallfeld gewährenden Umstände schwer versündigt, wenn er den Glockenklang nach drei Seiten durch dicke Mauern abfing. Und selbst nach der vierten Seite quoll der Ton, sobald der Glockenstuhl nicht im äußeren Bogen angebracht, sondern mehr nach der Mitte des tonnengewölbten Raumes zurückgerückt war, aus einem sehr ungünstig geformten Schalltrichter hervor.

Schon die ältesten Glockentürme Italiens befolgen den naturgemäßen Grundsatz der nach allen vier Windrichtungen angebrachten Schallöffnungen, die im karolingischen Zeitalter bereits ausnahmslos die gekuppelte Form angenommen haben.[100]) Auch der Zentralturm von Germigny des Près 806 schließt sich der gleichen Bildungweise an.[101]) Selbst Centula, 793—798, würde im Falle der Richtigkeit der alten Abbildung bei Petavius für die Verbreitung des Glockenschalles allseitig jedoch durch Bogenstellungen statt durch Doppellucken Sorge getragen haben.[102]) Auf deutschem Boden treten zwar in der Folgezeit einzelne nur einseitig mit Schallöffnungen versehene Glockenstuben und noch dazu bei Nachbildungen der Aachener Palastkapelle auf — Corvey und Münstermaifeld aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts.[103]) Der Grund beruhte hier jedoch nicht auf einem freiwilligen Verzicht, sondern auf der dadurch geschaffenen Zwangslage, daß einmal das Vorbild des Aachener Zentralbaus auf basilikale Langhausbauten übertragen, andererseits über die Dreizahl der Geschosse nicht hinausgegangen wurde. Das unmittelbar an die Rückseite des

---

98) Dehio I S. 571; Otte, »Roman. Baukunst« S. 83 u. 152; Otte-Wernicke S. 69.

99) Bei gleicher Höhenlage der Kranzgesimse mußte das nicht mehr vorhandene ursprüngliche achtseitige Pyramidendach der Hauptkuppel wegen des größeren Durchmessers das vierseitige des Westbaus überragen.

100) Mothes 163f.

101) Dehio Taf. 41, 12; Lenoir II S. 27, 122ff. u. Textfig. 377.

102) Anm. 12.

103) Anm. 116 bzw. Anm. 121; wahrscheinlich auch der Bau Witigowos zu Mittelzell auf Reichenau, Anm. 115 und St. Castor zu Koblenz, Anm. 118.

nunmehr als Glockenstube ausgenutzten Oberstockwerks anstoßende Mittelschiffsdach verhinderte die Anlage von rückwärtigen Schallöffnungen. Aber selbst diese Bauten hielten an der Form der gekuppelten Schallöcher fest. Bei einer nach allen Richtungen hin freigelegenen Bildungsweise der Glockenstube, wie bei Essen nach 947,[104]) wird auch in Deutschland dieses günstige Verhältnis voll ausgenutzt. Als Glockenstube stände also das Obergeschoß von Aachen als einzige Ausnahme gegenüber einer ununterbrochenen Reihe der allein zweckmäßigen Bildungsweise, welche sich zur Fortpflanzung des Glockenklanges einmal der auf allen freiliegenden Seiten angebrachten Schallöcher und sodann der gekuppelten Form bediente.

Ebensowenig erfordert die ausnahmslose Ausnutzung des Obergeschosses als Glockenstube in den genannten Nachahmungen, etwa zwei Jahrhunderte später, einen Rückschluß mit zwingender Notwendigkeit auf die gleiche Zweckbestimmung bereits für das Aachener Muster. Die Geschmacksrichtung hatte sich inzwischen geändert. Das Hin- und Herschwanken des karolingischen Zeitalters auf fränkischem Boden hatte sich unter den sächsischen Kaisern an den Ufern des Rheins und der Weser in die unbedingte Verwerfung des alleinstehenden zugunsten des einverleibten Glockenturmes umgewandelt.

An ein viertes, bei Gelegenheit der spätromanischen Überhöhung des Westbaus im 13. Jahrhundert[105]) abgetragenes Geschoß als Glockenstube zu denken, verbietet dagegen die Beschränkung auf drei Stockwerke bei den genannten Nachbildungen.[106]) Für sie war eine solche Überhöhung gradezu eine Lebensfrage. Bei vier Stockwerken bereits in Aachen hätten sie sich keinesfalls mit der Dreizahl begnügt.[107])

---

104) Dehio I S. 155, 171, 569, 572 u. Taf. 213,3; Otte. Roman. Baukunst, S. 126 und Fig. 56.

105) Mertens S. 136 u. 140.

106) Anm. 103.

107) Dem Stadtsiegel »ad causas« wird zum Erweise von nur drei Stockwerken kein allzu großer Wert beizumessen sein, Mertens S. 140. Mag dieses immerhin ein und ein halbes Jahrhundert vor den erhaltenen Wachsabdrücken aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zur Zeit des ursprünglichen Domzustandes gestochen sein, so wird doch Beweiskraft einer Gravierung von ausdrücklich betonter »Ungelenkigkeit« nicht innewohnen. Beim Westbau beschränkt sich das Siegel nur auf das dem Auge zunächst liegende Treppengehäuse. Wollte der Stempelschneider den Mittelbau überhaupt in seine Darstellung einbeziehen, so mußte er doch dessen westliches Vorspringen zum Ausdruck bringen, falls dieser das Rundgehäuse infolge seiner Beschränkung auf drei Stockwerke nicht überragte. — Die Wiedergabe der alten Münzen bei Mayer »Aachensche Geschichten« S. 57 und die Abbildung aus dem Vatikan, jetzt in Berlin, Aus'm Weerth »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« S. 59 Anm. 29 waren mir nicht zugänglich.

Im Lichte dieser Erörterungen gewinnt nun die Erzählung über den betrügerischen Glockenguß des Nebenbuhlers des St. Gallener Mönches Tanco eine wichtige Bedeutung. Karl der Große ließ die schwere, um ihren Silbergehalt gebrachte Glocke »in campanario« aufhängen.[108]) Läßt sich unter »campanarium« nicht viel besser ein alleinstehender Glockenturm verstehen, als das wuchtige Mittelquadrat des Westbaus und insbesondere dessen gedrücktes Obergeschoß? Einen Grund dagegen könnte der Hinweis auf den einverleibten Turm des alten Domes zu Brescia als des engsten Vorbildes für den Aachener Westbau abgeben. Doch wurde von diesem nur die äußere Gestalt, aber nicht die innere Zweckbestimmung entliehen, da es sich dort um einen einfachen Glockenturm, hier um einen Aufenthaltsraum für den Kaiser und sein Gefolge handelte. Eine geräuschvolle, mit Erschütterungen verbundene Tätigkeit über dem Kopfe hätte sich vielleicht der kaiserliche Hofstaat verbeten. Daß keine Grundmauern eines freistehenden Glockenturmes aufgefunden worden sind, liegt darin, daß solche niemals gesucht worden sind. So bleibt noch als einzige störende Erscheinung, daß erst das 13. Jahrhundert sich zur Übersetzung des Westbaues mit einer Glockenstube anschickte, obgleich der Gebrauch alleinstehender Türme seit etwa zwei Jahrhunderten außer Kurs gesetzt worden war.

Das Gesamtergebnis der angestellten Erwägungen ist also folgendes: Der Westbau Karls des Großen hatte im quadratischen Mittelbau wie in den runden Treppengehäusen nur drei gleich hohe Stockwerke. Der Zweck des Obergeschosses im Mittelbau ist unklar. Seine Aufbringung war aber aus ästhetischen Gründen unerläßlich. Das Pultdach des sech-

---

[108]) Monachus Sangallensis, um 883, Mon. Germ. S. S. III S. 744, liber I cap, 29: »Erat ibidem alius artifex in omni opere aeris et vitri cunctis excellentior. Cumque Tanco, monachus sancti Galli, campanum optimum conflaret, et eius sonitum Caesar non mediocriter miraretur, dixit ille praestantissimus, sit infelicissimus in aere magister: Domne imperator, iube mihi cuprum multum afferri, ut excoquam illud ad purum, et in vice stagni fac mihi, quantum opus est, de argento dari, saltim centum libras, et fundo tibi talem campanum, ut istud in eius comparatione sit mutum. Tum liberalissimus regum . . . facile iussit omnia quae petebantur exhibere. Quae miser ille assumens laetus exivit, et aes quidem conflans et emundans, in locum vero argenti purgatissimum stagnum subiciens multo melius . . . campanum in brevi tempore perfecit probatumque Caesari praesentavit. Quod ille propter incomparabilem conformationem admiratur, immisso ferro pulsatorio, iussit in »campanario« suspendi. Quod cum sine mora factum fuisset et custos aecclesiae vel reliqui capellani, nec non et erronei tyrones, illud ad sonitum perducere, alii succedentes aliis, niterentur, et nihil efficere potuissent, indignatus auctor operis et commentor inauditae fraudis appraehenso fune traxit eramentum.

Et ecce ferrum de medio elapsum, in verticem ipsius cum iniquitate sua descendit, et per cadaver iam iamque defunctum pertransiens, ad terram cum intestinis et viribus venit.«

zehnseitigen Umganges der Kapelle erleidet dadurch eine Unterbrechung, daß die Seitenwände des dem Westbau anliegenden, die kaiserliche Hofloge enthaltenden Quadrats bis zur vollen Höhe des zweiten Weststockwerkes hinaufgeführt und mit einem Satteldach abgedeckt sind.[109]) Der Westbau in weiterem Sinne, d. h. die Turmanlage im Verein mit der Hofloge, gleicht hierdurch der Heran- und Hereinschiebung eines Langhausbaus in einen Zentralbau. Der an sich schon wenig organische Versuch wäre vollkommen verunglückt, wenn nicht der Langhausbau durch die entsprechende Höhe seiner Turmhälfte mittels eines dritten Stockwerks ein Gegengewicht gegen die erdrückende Wucht der Zentralkuppel erhalten hätte.

Der quadratische Mittelbau ist endlich auf der Westseite durch eine große, die beiden unteren Stockwerke einnehmende Nische gegliedert, welche oben durch ein mächtiges Bogenfenster die Vorhalle zu der kaiserlichen Hofloge »nach außen in einer Art von Loggia öffnet, von welcher der Kaiser vielleicht an Festtagen sich dem Volke zeigte«.[110]) Auch für einen derartigen Zweck hätte der Baumeister keine glückliche Hand gehabt. Herrscher benutzen hierfür einen vorspringenden Altan statt des Hintergrundes einer vertieften Nische. Diese letztere ist daher gleichfalls nur auf architektonische Rücksichten als Belebungsmittel zur Gliederung der sonst allzustarren Mauermasse zurückzuführen. An der für alle Augen offenliegenden Eintrittsseite der Kirche machte sich trotz der sonstigen Schmucklosigkeit des Äußeren dieses Bedürfnis unabweisbar geltend. Übrigens braucht das Vorbild dieser Nische nicht erst in den Thermenüberresten der rue de la Harpe zu Paris gesucht werden.[111]) Schon die Frontseite des Theodorichschen Palastes zu Ravenna weist die gleiche, nur auf das Obergeschoß beschränkte Nische auf.[112])

---

109) Mertens S. 139, Tafel 340 »Durchschnitt«; Otte »Roman. Baukunst« S. 83.

110) Mertens S. 139, Tafel 340 »Ansicht von der Südwestseite«; Dehio I S. 153.

111) Mertens S. 193.

112) v. Quast S. 23, Tafel VII, 7.

(Fortsetzung folgt.)

Der Bildschnitzer Simon Lainberger von Nürnberg, ein Mitarbeiter Herlins. Nürnberger Altäre in Dollnstein (Mittelfranken) und Grettstadt (Unterfranken).

Von A. **Gümbel**, Nürnberg.

In seiner Monographie über Herlin hat Haack[1]) bei Besprechung der uns unter dem Namen des Nördlinger Meisters überlieferten Altarwerke den Maler als solchen scharf von den mit der plastischen Ausstattung der Altäre betraut gewesenen Bildschnitzern getrennt. Er sieht in den letzteren nicht bloße Gehilfen des Meisters, welche nur dessen Gedanken ins Plastische übersetzen, sondern selbständige, einer besonderen Betrachtung und Beurteilung würdige Persönlichkeiten, deren künstlerische Qualitäten nicht selten höher einzuschätzen sind als jene des Malers. Haack ist auf diese Würdigung des Verhältnisses von Malerei und Plastik bei den Herlinschen Altären absichtlich nicht näher eingegangen und nennt auch keine Namen etwaiger mit und neben dem Meister beschäftigter Bildschnitzer. Aber selbst wenn er dieses Problem nicht von vornherein hätte beiseite setzen wollen, wäre es ihm vielleicht schwer gefallen, solche Namen mitzuteilen. Diese Lücke können wir nun wenigstens in bezug auf einen einzelnen Fall, freilich leider nicht, wie es scheint, für ein uns erhaltenes Werk ausfüllen. Die urkundliche Grundlage bietet ein Schreiben des Nürnberger Rates an die Stadt Nördlingen vom 7. März 1478, welches uns in Abschrift in den Nürnberger Briefbüchern des Kgl. Kreisarchives Nürnberg überliefert ist. Wir müssen darnach annehmen, daß sich Herlin im genannten Jahre mit einer Beschwerde des Inhalts an den Nördlinger Rat gewandt hatte, daß der Nürnberger Bildschnitzer Simon Lainberger mit einigen »Bildern«, die er

[1]) Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Straßburg 1900. — Darin ist ihm übrigens schon Bode vorangegangen, welcher in seiner Geschichte der deutschen Plastik, Seite 178, sagt: »Sowohl die wesentlichen Unterschiede zwischen den Gemälden und den Bildwerken, wie der Umstand, daß auch in den übrigen Altarwerken des Herlin die plastischen Teile stets einen abweichenden Charakter tragen, sowohl von den Gemälden wie unter sich, scheinen es mir aber fast zweifellos zu machen, daß Herlin die plastischen Bildwerke der bei ihm bestellten Altarwerke nicht selbst ausführte, sondern dieselben ihm bekannten und bewährten Bildschnitzern in Auftrag gab.« Bode, der im übrigen an keinen fränkischen Mitarbeiter Herlins denken möchte, gibt sodann eine Charakteristik von dessen Mitarbeiter am Rothenburger Altare, welche unseren Nürnberger, falls sie auf ihn zuträfe, in die vorderste Reihe der deutschen Bildschnitzer stellen würde.

dem Meister vertragsgemäß schneiden sollte, in Rückstand geblieben sei, worin er ferner bat, beim Nürnberger Rate in dieser Sache vorstellig zu werden. Die Nördlinger nahmen sich des Meisters auch an und schrieben in diesem Sinne an den Rat zu Nürnberg. Dieser setzte den Bildschnitzer zur Rede, der sich aber mit allerlei dringenden Abhaltungen entschuldigte und versprach, das »werk« bis zur nächsten Weisung der Reichskleinodien zu liefern. Die Antwort Nürnbergs[2]) hat folgenden Wortlaut:

Nördlingen. Lieben freunde. eur schreiben, Simon Laynbergers, pildsnitzers, unsers burgers, halb, dem Fridrich Härli, maler, eur burger, etliche pilde ze sneiden verdingt hat etc., itzo an uns gelangt, haben wir demselben unserm burger fürgehalten und, wiewol er solicher andingung, wie eur schrift innhelt, gestendig, jedoch hat er uns dabei furgehalten, wie er an vertigung solichs werks merklicher ursach halben bisher verhindert worden sei, mit stattlicher zusage, das er solich verdingt [recht, gestrichen, dafür] werk hie zwischen [und] unsers heiligthumbsweisung[3]) schirstkomende one lenger verziehen verfertigen wolle. und nachdem die zeit kurz ist, biten wir euch bei eurem burger daran ze sein, die zeit gutlich zu gedulden. steet uns zu verd[ienen]. dat. sabbato ante dominicam Judica [= 7. März] anno [14]78°.

Leider scheint es auf Grund der wenigen Angaben unseres Briefes kaum möglich den Altar festzustellen, an welchem Herlin und Lainberger gemeinsam tätig waren. Haack nennt keine Arbeit des ersteren aus dem Jahre 1478 oder 1477. Zeitlich stände unserm Briefe der Hochaltar der St. Blasiuskirche zu Bopfingen vom Jahre 1472 am nächsten.

Der Name Lainbergers war schon bisher in der Nürnberger Kunstgeschichte nicht völlig unbekannt. Baader[4]) gibt, wahrscheinlich auf Grund unseres unten mitgeteilten Nürnberger Ratschreibens, eine Notiz, wonach Peter Vischer und der Bildschnitzer Simon Lainberger im Jahre 1494 von Kurfürst Philipp von der Pfalz nach Heidelberg eingeladen wurden.

Der Brief gelangte nach dem 28. Mai des Jahres in die Hände des Rates — an diesen, nicht die Meister selbst, wandte sich der Kurfürst —, wie der Eintrag in dem die Tage vom 28. Mai bis 25. Juni 1494 umfassenden Einlaufjournal des Rates[5]) ausweist. Es heißt daselbst:

Herr Philips Pfalczgrafe bei Rein etc. Churfurst Ein antwort auff zuschickung des Kon[iglichen] gebots, in das veld fur Speir ze kommen etc.

---

[2]) Nürnberger Briefbücher im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Band 36, fol. 15ª.

[3]) d. h. 3. April. Die öffentliche »Weisung« der Reichskleinodien fand stets am Freitag nach Quasimodogeniti statt.

[4]) Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, II, Seite 43.

[5]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Manuskript Nr. 814.

Idem ein brief, bitende seinen gnaden Peter den Ratschmid (!) und Simon Lainberger den pildsnitzer zu ze schicken.

Schon unter dem 2. Juni erging die Antwort des Rates mit folgendem Wortlaut:[6])

Hern Philipßen pfaltzgraven bey Rein Churfursten etc.

Gnedigster herr! auf e[uer] f[ürstlichen] g[naden] schreiben haben wir denselben e. g. ze wolgefalen bei unsern burgern Symon Lainbergern, bildschnitzern, und Peter Vischern, rotschmid, sovil fleiß thun laßen und vermögt, das sie sich bewilligt haben, hie furderlich ze erheben und zu e. g. gein Haidelberg ze kommen; wo dann e. g. ir rate und handweiß (!)[7]) zu wolgefallen kommen wurd, wern mir ze hörn begirig, dann womit wir etc. dat[um] 2ª an[te] Erasmi (= 2. Juni 1494).

Möglicherweise hängt mit diesem Aufenthalt Lainbergers am kurfürstlichen Hofe ein Schreiben an den Nürnberger Rat zusammen, welches uns die Nachricht von einer Tätigkeit Lainbergers für die Kirche zu Dollnstein, ein oberhalb Eichstädts an der Altmühl gelegenes Städtchen, vormals Sitz eines fürstbischöflich eichstädtischen Pflegamtes, überliefert.

Im Jahre 1495, in der Bürgermeisterfrage des Jakob Groland und Stephan Volkamer, Mittwoch nach Laurentius bis Mittwoch nach Mariae Geburt (12. August — 9. September) lief ein Schreiben von Dollnstein, wahrscheinlich der Heiligenpfleger der St. Peterskirche daselbst, beim Rate ein, in welchem dieser gebeten wurde, bei Lainberger vorstellig zu werden, damit er entweder die ihm verdingten »tafeln« fertigstelle oder das auf Vorschuß empfangene Geld zurückgebe. Der Vortrag im Einlaufregister[8]) über diesen Dollnsteiner Brief lautet:

Dolnstein, ein brief, begernde Symon Laynberger ze vermögen, in [= ihnen] die angedingten tafel zu verfertigen oder inen das entpfangen gelt widerumb zu geben.

Eine Antwort scheint seitens des Rates nicht direkt ergangen zu sein. Vermutlich wies er den Meister an, sich selbst mit den Dollnsteiner Kirchenpflegern ins Einvernehmen zu setzen und die Sache ins Reine zu bringen, wir können daher nicht entscheiden, ob der Meister die »tafeln« nun wirklich lieferte oder den Geldvorschuß zurückgab.

Die Bemühungen, das etwaige Vorhandensein von Werken der Nürnberger Schule in Dollstein festzustellen, konnten zunächst von einer Notiz Böheimbs, früheren Pfarrers daselbst, ausgehen, der in seiner »Beschreibung und Geschichte des Marktes Dollnstein etc.« (29. Jahresbericht des Historischen Vereins von Mittelfranken 1861, Beilage III) über die dortige Pfarr-

---

[6]) Nürnberger Briefbücher Band 43, Seite 65ª.

[7]) Nicht »Handwerk«, wie Baader liest.

[8]) Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Manuskript Nr. 815.

kirche bemerkt: »Die Kirche ist dem hl. Apostel Petrus geweiht, dessen Bild, in Öl gemalt, der Altar trägt; es ist von keinem üblen Meister, aber vorzüglich deshalb merkwürdig, weil darauf die Abbildung des alten Schlosses von Dollnstein, des Marktes und Kirchturms, der ein mit grünglasierten Ziegeln gedecktes Spitzdach hatte, angebracht ist. Leider wurde dieses Bild, um ein geschmacklos gebautes Tabernakel anzubringen, eingeschnitten, wodurch ein Teil der Ansicht des Marktes zerstört ist. Das Antipendium ist ein altes Holzgemälde aus dem 16. Jahrhundert, das Abendmahl darstellend; jedoch ist schon darin gemalt worden. Die Gruppierung ist gut; Judas, wie überall, mit rotem Haar, die Stellung Johannes jedoch gleicht einem Betrunkenen, der sich in den Tisch hinein legt.«

Leider ergab eine Anfrage beim Pfarramt Dollnstein,[9]) daß jenes Petrusbild seit etwa 1878 aus der Kirche verschwunden ist und bis jetzt nicht wieder aufgefunden werden konnte. Dagegen ist das Antipendium noch vorhanden.

Aus den Nördlinger und Dollnsteiner Arbeiten Lainbergers ersehen wir wiederum den weitgreifenden Einfluß Nürnberger Kunst, ein ferneres Beispiel hierfür liefern uns gleichfalls die Einlaufbücher des Rates mit Bezug auf ein unterfränkisches Städtchen. Im Jahre 1492 scheint sich nämlich zwischen dem Nürnberger Maler Jakob Spiler und der Pfarrgemeinde von Grettstadt (südlich von Schweinfurt) ein ähnlicher Handel abgespielt zu haben wie drei Jahre später zwischen Lainberger und Dollnstein. In dem genannten Jahre, zwischen 10. Oktober und 7. November, lief beim Rate ein Schreiben des Würzburgischen Amtsmanns zu Zabelstein, Hans von Giech, dieses Betreffes ein. Der Vermerk hierüber lautet:[10]) Hanns von Gich Ambtman zum Zabelsteyn Ein brief der gemeynde halb zu Grettstat Jacoben Spiler den Moler einer tafel halb antr[effend].

Auch in diesem Falle erging, soviel wir nachweisen können, keine direkte Antwort an den Zabelsteiner Amtmann und dürfte der Rat den Meister aufgefordert haben, an seiner statt Aufschluß zu geben. Werke der Malerei oder Holzschnitzerei, auf welche unser Eintrag bezogen werden könnte, sind in der Kirche zu Grettstadt heute nicht mehr vorhanden. Nach einer freundlichen Mitteilung des dortigen Pfarramtes[11]) wurden bei der Vergrößerung der Kirche in den Jahren 1767—69 Kunstwerke aus ihr entfernt.

---

9) Herrn Pfarrer Ehgartner spreche ich für die freundliche Auskunft herzlichen Dank aus.

10) Manuskript Nr. 814.

11) Auch für diese spreche ich hier Herrn Pfarrer Brech in Grettstadt besten Dank aus.

Zur Chronologie des Dürerschen Marienlebens.

Von **Ernst Heidrich.**

Man hat sich gewöhnt, die Blätter des Dürerschen Marienlebens mit Ausnahme des Titelblattes (B. 76) und der 1510 datierten Darstellungen des Todes und der Himmelfahrt Mariä (B. 93 und 94) zu einer Einheit zusammenzufassen, und es gilt jetzt wohl allgemein als sicher, daß man in diesen 17 Holzschnitten den Stil der Jahre bis 1505 hin zu erkennen hat. Eine genaue Untersuchung über die Reihenfolge der Entstehung und über die stilistische Entwicklung im einzelnen aber hat man bisher nicht für nötig gehalten, und es mag daran liegen, daß sich unter der Menge wenigstens annähernd gleichzeitiger und stilverwandter Stücke ein Blatt verborgen hat, das unbedingt nicht in diesen Zusammenhang gehört. Es ist die Darstellung des Abschiedes Christi von seiner Mutter (B. 92): ihre Entstehung fällt nicht in die voritalienische Zeit, sondern in die Jahre 1507/08, unmittelbar nach Dürers Rückkehr aus Venedig.

Von jeher hat man es empfunden, daß diese Darstellung im Ton nicht recht zu den übrigen Holzschnitten des Marienlebens stimmt: inmitten der bald innigen und zarten, bald auch nur anmutig-zierlichen, stets aber leichteren Stimmungen Töne von nicht nur ernstem, sondern schwerem Klang, von einer gehaltenen Würde und dabei von einer Wucht großen menschlichen Erlebens, daß man dergleichen bei ernstlicher Prüfung doch wohl kaum als denkbar hätte bezeichnen dürfen innerhalb der psychischen Gesamtdisposition der Epoche, aus der in schlankem, beweglichem Spiel die übrigen Darstellungen erwachsen waren. Indes — die Frage schien sich mit den inhaltlichen Bezügen der Darstellung zu erledigen: Gedanken der Passion greifen hinüber in die harmlose Menschlichkeit der Marienbilder. Merkwürdig aber, daß in der Grünen Passion von 1504 — die nach der bisherigen Annahme doch ziemlich gleichzeitig sein müßte — sich fast noch weniger als im Marienleben etwas halbwegs Ähnliches findet. Vielmehr mutet dieser Abschied Christi im Kreise jener Passionszeichnungen ebenso fremdartig an wie innerhalb des Marienlebens, während jedes Blatt der Grünen Passion sich in der Höhe

und besonderen Färbung des psychischen Gesamttons dem Marienleben ganz restlos einfügen würde. Außer den eigentlichen Stimmungswerten eine Fülle und Kraft in dem Erleben des rein Körperlichen, in der Beziehung der Figur zum Erdboden und zum Raum, in der Schwere des Stehens und dem Lasten der Glieder, eine Massigkeit des kubischen Gehalts, nicht nur in den Figuren — das alles ist ohne jede Analogie sowohl im Marienleben wie in der Grünen Passion. Ebenso ist es mit der Erscheinung des Striches im einzelnen und in der Zusammenfügung zur Schattenfläche: nichts von dem leichten Spielen von Licht und Schatten und von der etwas leeren Beweglichkeit der Linie; große langsame Züge.

Wir gehen zur Einzelanalyse über. Zunächst der Christus: es braucht nicht nochmals gesagt zu werden, daß in der Grünen Passion nichts auch nur ungefähr Vergleichbares vorkommt. Die Gewandung gibt die vor Italien nicht nachzuweisende »klassische« Draperie für den voll empfundenen körperlichen Organismus. Man findet die, wie man zugeben wird, schlagende Analogie in der Albertina-Zeichnung der Verklärung Christi von 1507 (Alb. 450 = L. 505). Die gleiche Art des Stehens, das Lasten des Standbeins eindringlich gemacht durch das senkrechte Fallen des Gewandes, das Spielbein etwas vorgesetzt mit klar sprechenden Begleitmotiven in den Linien des Mantels — das Blatt des Marienlebens hierin einfacher und ausdrucksvoller, noch über die Zeichnung hinaus —, im Oberkörper die ganz einfachen Gegensätze der Senkrechten und Wagerechten durch die Anordnung des Mantels sehr entschieden betont (auch hierin die Zeichnung noch nicht so weit entwickelt wie der Holzschnitt). Völlig gleich ist es dann in der Empfindung, wie aus der Höhlung des weiten Ärmels der Arm hervorwächst und die segnenden Finger sich strecken, wie der Hals emporsteigt aus dem Gewandausschnitt. Das Ganze mit jenem Charakter der Weihe, den man vor Italien vergebens sucht: es ist der ganz unmittelbare Nachklang der Gestaltenwelt, in die Dürers Kunst in Venedig eingetreten war. Und so auch der Typus im einzelnen, wofür man den Kopf des Elias rechts auf der erwähnten Zeichnung vergleichen mag. Die Grüne Passion gibt die ganz ähnliche Kopfhaltung bei dem Christus im Verhör vor Kaiphas (Alb. 151 = L. 478): schon die Schädelform ist nun anders, ruhiger und fester, die Umgrenzung der Stirn durch das Haar verzichtet auf das spielende Schwingen der Linie. Vielleicht die größte Änderung dann darin, wie Nase, Mund und Kinn sich vorschieben, so daß etwas von ernster Schwere in die Form hineinkommt; der Blick voll großartiger Ruhe. Wir kennen den Christustypus des Jahres 1505 (Alb. 118 = L. 490): ein Gewirr von kleinen Formen; ganz zu schweigen von der Vorstellung, die Dürer 1503 von dem Antlitz Christi aussprach (British Museum, L. 231).

Es ist keine Würde bloßer Repräsentation in der Christusfigur des Holzschnitts, sondern tiefstes inneres Erleben, das im Schmerz der Maria fast noch großartiger sich ausspricht als in der in sich gesammelten Stille. Die Passionszeichnungen von 1504 geben mehrfach das kraftlose Niedersinken, das Zusammenbrechen (Alb. 99, 102, 103 = L. 485, 488, 489): ohne jede Kraft, fast mühelos und leicht. Hier aber spürt man das Brechen der Gelenke, die Wucht des Schmerzes, der die Glieder lähmt, sie schwer und ihre Bewegung qualvoll macht; wie auch der Blick nur mühsam sich emporringt. Der eine Apostel bei jener Verklärung Christi (Alb. 450) gibt etwas Ähnliches. Und nun mag man hier auch den neuen Strom der Linie empfinden, mit den weitausholenden Kurven (vgl. etwa Alb. 103 = L. 489). Gewiß keine »italienische« Gewandführung in unserm Sinne — es ist aber dieselbe Linienphantasie, wie sie auch bei dem Mantel Christi in der Verklärung und bei den Heller-Studien (Alb. 265 = L. 511) hervortritt: das leichte Bogenwerk des voritalienischen Stils hineingezwungen in die Empfindung des Ernstes, der den Stift langsamer und nachdrücklicher dahinführt. Die Stiche von 1507 und 1508 (B. 14 und 24) schlagen denselben Ton an.

Es ist eine andere Luft, in der diese Menschen atmen, als in der Zeit des Marienlebens; eine andere Welt. Ein ähnliches Balkengerüst wie dieser Torbau kommt oft genug vor, am besten vergleichbar bei dem Mittelbild des Paumgärtner-Altars (ganz ebenso jedoch auch sonst das Holzwerk im Marienleben, B. 87 und 85): dünn in der Form und schwach in der Verbindung, ohne jenes Wachsen und Fassen in der Verzapfung der Balkenstücke. Für den Baum bietet sich etwa der Holzschnitt der Verkündigung an Joachim (B. 78) zum Vergleich: scheinbar ähnlich in dem Schema für die Verbindung von Stamm und dürren Ästen, aber dabei die nachitalienische Bildung so völlig anders in dem gewichtigen Emporsteigen der Form gegenüber dem leichten Schlängeln der Bewegung, in der Art, wie Äste und Zweige sich absperren und strecken, und vor allem, wie in der Oberflächenbehandlung nicht das Schimmern der glatten Rinde, sondern das innerlich Kernfeste des Stammes herausgeholt ist. Die Linie scheint gleichsam belastet mit dem Gefühl körperlicher Schwere. Und dann die Funktion des Einzelgliedes im Ganzen: wie stark durch jenen Torbalken die trennende Mittelachse des Bildes betont wird, wie die Christusfigur umschlossen wird von den ragenden Linien des Balkens und des Baumstammes. Der Ausdruckswert der Figur, das Zusammengehaltene der Stimmung und die Unerbittlichkeit des Abschiedes werden dadurch in einer Art verstärkt, für die sich kein Beispiel aus der voritalienischen Kunst Dürers finden ließe. Es ist das Empfinden für rahmende Vertikalen, das bei dem Rosenkranzfest entwickelt wurde.

Dahinter die Burg. Merkwürdig, daß man diese Stadtansicht jemals mit der Formenwelt des Marienlebens in Einklang bringen konnte. Hügel, die leicht und zierlich mit der bewegten Silhouette von allerlei Türmen emporsteigen, und hier ein Mauerkoloß von größter Kompaktheit des Volumens. Der italienische Flachgiebel erscheint (überschnitten!) über den Fenstern mit ihren Segmentbögen, in der Giebelecke eine liegende Figur — es ist klar, daß dieser Giebel, der vor Italien nirgends vorkommt, gleicher Provenienz ist wie die gleichen Formen bei dem Holzschnitt der Enthauptung des Täufers von 1510 (B. 125) und bei der Berliner Simson-Zeichnung, ebenfalls von 1510 (L. 24). Bei dieser letzteren findet man denn auch die Kuppel wieder, die auf dem Holzschnitt des Marienlebens sogar zweimal wiederkehrt — Reminiszenzen an die Kuppeln von San Marco. Es ist das Bild der Lagunenstadt, wie es in Dürers Erinnerung sich umformt zu mächtiger festungsartiger Formenkraft — Dürer war nicht der Mann, der von Italien den Zauber freier, weicher, gelöster Schönheit hätte hinübernehmen mögen.

Die Datierung des Holzschnitts ist in den obigen Ausführungen bereits gegeben: in engem Anschluß an die Albertina-Zeichnung von 1507 ist das Blatt vielleicht noch im selben, spätestens aber im folgenden Jahre, 1508, entstanden. Äußerlich noch für die Folge des Marienlebens bestimmt, hat es in dem Formen- und Stimmungsgehalt nichts mehr mit dieser Folge gemeinsam; auch thematisch gehört der Abschied Christi bereits in den Kreis der Passionsszenen, denen sich die Phantasie Dürers sofort nach der Rückkehr aus dem heitern Süden wieder zuwandte (K. B. 14 und 24). Die im Kupferstich begonnene Folge blieb zunächst liegen, die einmal angeschlagenen Töne aber klingen fort in der kleinen Holzschnittpassion: man erkennt deutlich denselben Christustypus wie bei jenem Abschied Christi (vgl. B. 34), und für eine Figur wie etwa die des Christus vor Herodes (B. 32) ist die einfache Größe der Erscheinung mit im Grunde ähnlichen Wirkungsmitteln erreicht worden. Das Thema des Abschiedes von der Mutter ist auch hier behandelt worden, in einem Holzschnitt, der nach seiner großflächigen Lichtbehandlung bereits zu den späten Blättern der Folge gehört, die man unter dem Datum 1510 zusammenfassen mag (B. 21). Kein irgendwie prinzipieller Unterschied trennt diese spätere Redaktion von der um 2—3 Jahre zurückliegenden Formulierung, nur hat sich in diesem reichen Kleinbetrieb die Empfindung für das Tragische und dabei doch Leise des Vorgangs nicht in gleicher Tiefe festhalten lassen. Ein ähnlicher Torbau, aber gleichgültiger, ohne weiteren Anteil an der Bildgestaltung im ganzen, der Christus ähnlich gestellt und drapiert, mit ähnlicher Geberde, aber in allem flauer, unentschiedener, für Maria ohne viel Überlegen der häufige

Typus der schräg ins Bild gewandten Kniefigur übernommen (vgl. B. 37 als frühere, B. 52 als annähernd gleichzeitige Redaktion). Die Differenz zwischen beiden Darstellungen liegt nicht in einer neuen Auffassung des Christusthemas, wie sie das Blatt von 1507/08 von den voritalienischen Darstellungen trennt, sondern in der Abstumpfung der ursprünglichen Frische durch gar zu häufige und geschäftsmäßige Repetition. Aus ähnlichem Empfinden heraus, getragen weniger von echter Versenkung in das Menschlich-Große des Themas als von der Schöntonigkeit, die wesentlich an den Holzschnittzeichnungen der Jahre 1509/10 entwickelt worden war, und in dem kompositionellen Schema, das bei dem Heller-Altar erarbeitet wurde, entstehen 1510 die letzten Blätter, mit denen die Folge des Marienlebens vervollständigt wurde.

Nach vorwärts die lange und mühsame, tief eingreifende Arbeit an den Gestalten des Heller-Altars, nach rückwärts die Eindrücke Italiens und das aus dieser Berührung erwachsende Gefühl für Größe in Form und Gesinnung — zwischen diesen beiden Marksteinen der Entwicklung steht jener Abschied Christi von der Mutter. Wir gehen zurück vor die italienische Reise, um in einfachen, aber möglichst scharfen Umrissen die chronologische Folge der übrigen 16 Blätter des Marienlebens zu bestimmen. Es wird sich dabei nochmals bestätigen, daß jener Holzschnitt des Abschiedes Christi vor Italien keine Stelle findet.

Als Ausgangspunkt ist das Datum 1504 des Holzschnittes der Begegnung (B. 79) gegeben. Das Blatt, das in jeder Beziehung als eine ganz besondere Leistung gelten muß, gibt ein Größenverhältnis von Haupt- und Nebenfiguren, wie es nur noch einmal vorkommt: bei der Verkündigung des Engels an Joachim (B. 78). Die beiden Blätter sind ziemlich gleichzeitig entstanden; das letztgenannte in der Ausführung weniger detailliert und daher härter, lebhafter, sonst jedoch gleich in Empfinden und Zeichnung, wie man u. a. durch Vergleichung des Joachim von B. 78 mit der Anna bei B. 79 feststellen mag (für den stehenden Hirten hinten rechts vgl. den Bremer Onuphrius von 1504). Der Typus des kleinfigurigen Bildes, bei dem die Hauptfigur von einer gleichwertig behandelten Assistenz aufgenommen wird, fehlt auch dieser Zeit nicht: das Opfer Joachims (B. 77) ist jedenfalls an jene beiden Blätter anzuschließen. In der Bewegung und Empfindung wie in der zeichnerischen Behandlung steht die Figur Joachims auf der gleichen Stufe mit der Verheißung auf dem Felde (vgl. auch den Mann links bei B. 79; ferner die Anna hier und dort), mit jener Innigkeit der Empfindung, unter deren Drängen der körperliche Mechanismus zu zerbrechen scheint; auch jenes leise und zarte Mitklingen menschlichen Anteils in der Assistenz, wie es der Mann zwischen Joachim und Anna erkennen läßt, kommt sonst in dieser Art nicht vor

(vgl. dazu den Mann, der im Hintergrund von B. 79 auf seinen plumpen Gefährten einredet). Die Schattenflächen des Tempelinnern und bei B. 78 des Waldes sind völlig gleich empfunden: hart und schwer. In der Gesamtanlage ist das Opfer Joachims deutlich die um ein gut Teil zurückliegende Vorstufe zu der Komposition der Vermählung Mariä (B. 82).

Wir kommen mit diesem letzten Blatt bereits in das Jahr 1505: es ist offenbar gleichzeitig mit dem Holzschnitt der Beschneidung (B. 86) und der Darstellung im Tempel (B. 88), wobei für das letzte Blatt das Datum durch die Benutzung der Perspektive des Viator von 1505 feststeht. Vor aller Analyse der stilistischen Haltung mag die genaue Übereinstimmung in dem Josephstypus beachtet werden: gegenüber den verwitterten, mürben Formen, wie sie sonst üblich sind, augenscheinlich ein Streben nach einer gewissen Vornehmheit der Erscheinung, wie überhaupt die Typen und Bewegungen dieser Menschen gewählter zugleich und kühler sich ausnehmen als bei den Blättern von 1504. Entscheidend aber ist die Gesamthaltung in Licht und Schatten. In weicher Gleichmäßigkeit des Tons ist das Hingleiten der Dunkelheit gegeben, in deren Dämmerlicht die Dinge versinken. Die Helligkeit wird als leuchtend, der Schatten als durchsichtig empfunden gegenüber dem einfachen Schwarzmachen der beschattet zu denkenden Teile. Nach dieser (von einer völligen Konsequenz allerdings immer noch weit entfernten) Gleichmäßigkeit und Weichheit der tonigen Behandlung sind die Holzschnitte der Anbetung der Hirten (B. 85) und der Flucht nach Ägypten (B. 89) ebenfalls 1505 zu datieren. Bei dem ersten Blatt beachte man, wie die Schattentiefe des Stalls entwickelt ist (dagegen das entsprechende Stück bei B. 87 mit den hölzern harten Hirtenfigürchen), und bei der Flucht nach Ägypten mag etwa ein Vergleich mit der Darstellung des Waldes auf dem Eremiten-Holzschnitt (B. 107) noch eindringlicher machen, wie luftig hier alles wirkt. Die Maria erinnert im Gesamteindruck an die knieende Figur bei der Darstellung im Tempel, während der Josephstypus die kräftigere Wiederholung von B. 95 gibt.

Etwa an die Grenze der Jahre 1504/05 gehört das Blatt mit dem Tempelgang Mariä (B. 81). Man findet den Joachim später nochmals wieder in dem Mann links bei der Vermählung (B. 82), deren Verwandtschaft in den Dekorationsstückchen von Reitern und ähnlichen Figuren ebenfalls beachtet werden mag. Die Blätter der Grünen Passion sind sicher früher entstanden, das Eccehomo (Alb. 98 = L. 484), auf das bereits Wölfflin hinweist (S. 72), ebenso wie Christus vor Pilatus (Alb. 95 = L. 480). In dem Vortrag und psychischen Gehalt der Erzählung scheint das Blatt den Holzschnitten von 1505 zum mindesten ungleich näher zu stehen als denjenigen von 1504, während die tonige Erscheinung

noch sehr wenig entwickelt ist. Jene absonderlich verkrümmte Haltung der Figuren wird noch angewandt, aber bereits mit bewußtem Hinarbeiten — auf komische Wirkung.

Es bleiben nunmehr noch 7 Holzschnitte, von denen zunächst wenigstens soviel sicher sein dürfte, daß sie sämtlich jener 1504 zu datierenden Gruppe (B. 77—79) vorangehen. Der Ton der Erzählung und die Art der Bilderscheinung sind sehr ungleich: die Stimmung, aus der die einzelnen Blätter hervorgehen, ist noch nicht so konstant und »fertig« wie bei den späteren Blättern der Folge. Sichere Daten fehlen ganz und sind auch durch stilistische Kriterien nur schwer zu gewinnen. Es gehören eng zusammen: B. 95 und 90 — B. 80 und 91 — B. 83 und 87 — B. 84 steht für sich allein.

Zunächst die beiden Blätter der Verehrung Mariä (B. 95) und der Ruhe auf der Flucht (B. 90). Es scheint unmöglich, die beiden Holzschnitte von einander zu trennen — im einzelnen braucht man nur das kleine lustige Bubenvolk und die Verbindung der Madonnengruppe mit den größeren Engeln zu vergleichen. Im Gesamtbild zeigt sich die gleiche Vorliebe für das Ruinöse der Erscheinung nach jeder Richtung hin, in der Architektur wie in der Behandlung der Lichtwerte und der Gruppierung der Figuren, die, in Anordnung und Bewegung zusammengedrängt und doch zusammenhangslos, sich noch nicht zur »Masse« vereinigen. Für die zeitliche Ansetzung gibt der verfallene Torbau im Hintergrund von B. 90 mit der anschließenden Berglandschaft einen gewissen Anhalt (vgl. die entsprechenden Teile des Uffizienbildes von 1504); es scheint wenigstens nicht unmöglich, daß die beiden Holzschnitte etwa den Anfang des Jahres 1504 bezeichnen. Die oben zusammengestellte Gruppe von 1504 (B. 77—79) gibt dann jedoch in allem die Stimmung zusammengehaltener, reifer, entschiedener.

Die beiden Blätter der Geburt Mariä (B. 80) und des zwölfjährigen Jesus im Tempel (B. 91) haben ihr gemeinsames Charakteristikum in einer klaren tageshellen Frische der Erscheinung: eine Fülle von Figuren ist über das Bild verteilt, aber ohne jenes Zusammendrängen, in dem die Bestimmtheit des Umrisses sich ganz zu verlieren scheint, scharf und präzis in der Zeichnung, klar in der Umgrenzung der einzelnen Figur und der Gruppe, bis zu dem regelrechten Aufbau in Dreiecksform. Jene Töne voll geheimnisvoller Weichheit, die für die dem Jahre 1504 zugewiesenen Holzschnitte charakteristisch sind, fehlen. Einzelheiten, wie etwa die Bildung des Engels bei B. 80, bestätigen, daß die beiden Blätter früher entstanden sind als B. 95 und 90, und ich halte den Unterschied der Empfindung für groß genug, um ein Zurückgehen etwa bis ins Jahr 1503 zu rechtfertigen. Daß diese Datierung zum mindesten sehr wohl

möglich ist, wird durch die Berliner Vorzeichnung der Geburt (L. 7) erwiesen. Man vergleiche die Frau, die Wasser in die Wanne gießt, mit der Londoner Marien-Zeichnung von 1503, L. 229: dasselbe zierlich runde Köpfchen (mit gleicher Haartracht), dieselben glatten runden Arme, dieselbe schwer zu definierende Mischung von Geschmeidigkeit und Unfertigkeit in der Bewegung. Ob nun, wie Wölfflin meint (S. 78), unter den beiden Holzschnitten derjenige der Geburt als der spätere anzusehen ist, mag auf sich beruhen — es scheint jedoch kaum möglich, die Zeichnung L. 7 nach B. 91 entstanden zu denken, in der Architektur ebenso wie in der Besetzung des Raumes mit den Figuren.

Ebenfalls dem Jahre 1503 möchte ich das Blatt der Heimsuchung (B. 84) zuweisen. Der rauhe gewaltsame Strich (vgl. die Vorzeichnung Alb. 14 = L. 473) mag zuerst befremden, doch findet man für die auffallende Bewegung der Frauengruppe eine in der Empfindung ganz nahe stehende Analogie in dem Stich der Anna Selbdritt (B. 29), der 1503 oder nur wenig früher entstanden ist und zugleich die Verbindung mit der Figurenwelt der Geburt Mariä herstellen mag (vgl. auch das Kind hier und dort). Der Landschaftstypus erscheint als Fortbildung des Blattes der Maria mit den vielen Tieren, die jedenfalls noch vor 1503 entstanden ist (vgl. über die Datierung dieses Blattes und die damit zusammenhängenden Fragen meine »Geschichte des Dürerschen Marienbildes« S. 31ff. und 176ff.)[1] Die lebhafte Bewegung der Linie und des Körpers, die Art der Empfindung — wie weit doch entfernt von der leisen Zartheit der Begegnung von 1504! — all das stimmt bereits im wesentlichen zu jener 1503 zu datierenden Gruppe.

Endlich nun die beiden letzten noch fehlenden Holzschnitte der voritalienischen Epoche: die Verkündigung (B. 83) und die Anbetung der Könige (B. 87). Die Gesamterscheinung ist hier ganz besonders hart und trocken im Ton. Man hilft sich in solchen Fällen gern mit der Annahme einer weniger sorgfältigen Ausführung des Schnittes, doch ist es nicht dem Holzschneider, sondern dem Zeichner zur Last zu legen, wie die Architekturflächen bei B. 87 und fast ebenso bei B. 83 ganz ohne Verwendung von Kreuzlagen abgetönt sind und wie eben dadurch jene monotone Trockenheit in den Schattenpartien bedingt ist (vielleicht besonders auffällig bei der Ruine von B. 87), wie ferner bei der verkürzten Mauer von B. 87 (hinter dem mittleren König) die Linienführung der Richtung der Verkürzung geradezu zuwidergeht (dagegen B. 85). Die Beweiskraft dieser Momente für die Datierung der Holzschnitte an den Anfang der

[1]) Es soll in anderem Zusammenhange nachgewiesen werden, daß die hierher gehörige Erlanger Landschaftszeichnung L. 431, die bereits Wölfflin als »verdächtig« bezeichnet, nichts weiter ist als eine Fälschung mit eigenen Zutaten des Kopisten.

Folge wird zur vollen Evidenz gesteigert durch die beiden Vorzeichnungen (L. 348, Bonnat, für die Anbetung; L. 442, Berlin, für die Verkündigung). Wie unter anderem bereits aus dem gleichen und immerhin auffallenden Motiv der Laufbewegung hier des Engels, dort des Mohren hervorgeht, so ist vor allem nach der Zeichenweise die annähernde Gleichzeitigkeit der Entstehung der beiden Blätter sicher (vgl. bei L. 348 besonders die ausgeführten Gewandteile der Maria). Und diese engen, undurchsichtigen Strichlagen sind sicher ebensowenig 1503 entstanden wie der Stich der Maria mit der Meerkatze (B. 42). Die Linie hat noch etwas Kleinliches, Unfreies — genau ebenso wie die Erfindung im ganzen. Dazu kommt, daß das Kind bei dem Holzschnitt der Anbetung in Bewegung und Anordnung des Körpers unmittelbar das Vorbild des Stiches der Maria mit der Meerkatze wiederholt, und zwar ohne die Lockerung des Bewegungsmotivs, die bereits bei der Vorzeichnung der Maria mit den vielen Tieren (Blasius, L. 134) vollzogen ist. Die Zeichnung der Anbetung nun hat auch jenes Bewegungsmotiv des italienisierenden Stiches noch nicht — eben deshalb, weil dieser Stich noch gar nicht vorlag? Das argumentum ex silentio mag auch hier nicht als ganz zwingend erscheinen, soviel aber ist mit Bestimmtheit zu sagen, daß die beiden Blätter an die erste Stelle der Folge und noch vor das Jahr 1503 zurück etwa in die Nähe des genannten Stiches gehören. Und nun hatte bereits Lippmann (Jahrb. d. Preuß. Kunsts. XVI, 1895, S. 45) für die Zeichnung der Verkündigung gefunden, es sei »schwer erklärlich, weshalb Dürer diesen Entwurf koloriert habe, wenn er nur zur Ausführung im Holzschnitt bestimmt gewesen sei«. Die Erklärung liegt nach dem Gesagten auf der Hand: das Aquarellblatt war noch nicht einbezogen in den Plan einer Holzschnittfolge der Mariengeschichten, sondern selbständig für sich gedacht, wie etwa das Aquarell der Maria mit den vielen Tieren. Wir stehen am Anfang des Marienlebens.

Einer genauen zeitlichen Fixierung dieses Anfanges steht nun entgegen, daß die Jahre 1501/02 für unsere Kenntnis der Dürerschen Kunst beinahe ein völliges Vakuum bedeuten (mit Ausnahme der einen, 1501 beginnenden Linie der Proportionsstudien). Eben in diese Zeit aber wird der Anfang des Marienlebens zu verlegen sein, was ja mit jener Beziehung zu dem Stich der Maria mit der Meerkatze stimmen dürfte, der, wenn nicht bereits 1500, so doch jedenfalls nicht später als im Jahre 1501 entstanden sein muß. Einiges scheint dem entgegenzustehen. Die Architektur des Verkündigungs-Holzschnittes mit der Verbindung von Bogen- und Bretterwerk ist in gewisser Weise typisch für die Blätter der Grünen Passion (besonders Alb. 315, 97, 96 = L. 482, 483, 481), aber gerade diese Form, die für die Grüne Passion typisch ist und auch bei den

Vorzeichnungen (Alb. 315) bereits fertig vorliegt, fehlt noch bei der Zeichnung der Verkündigung, bei der auch sonst der Raumeindruck mit seinen steilen Proportionen sich sehr stark von den Blättern von 1504 unterscheidet. Ferner wäre für den Holzschnitt (und auch hier nur für diesen, nicht für die Zeichnung) der Anbetung der Könige die Entstehung im Jahre 1503 gesichert, wenn die von Wölfflin (S. 76, Anm. 1) angenommene Benutzung der Berliner Kopfstudie L. 6 für die Maria in der Tat angenommen werden müßte. Aber die Übereinstimmung ist wenigstens für mich nicht zwingend. Das für den Eindruck entscheidende Größenverhältnis zwischen Gesicht und Kopftuchflächen ist bei dem Holzschnitt total anders, wie auch die Kopfneigung wesentlich anders empfunden ist. Der ganze Eindruck ist altertümlicher, was nicht bloß durch die Reduktion des Größenmaßstabes und die Holzschnittvereinfachung zu erklären ist (vgl. für den lebhaft bewegten Stil von 1503 und von L. 6 etwa ein Köpfchen wie das der stehenden Frau von B. 80). Für die Erfindung der Komposition wird durch das Uffizienbild von 1504 der Beweis erbracht, wie unentwickelt die Empfindung hier noch ist, wie unbehilflich zusammengestückt diese Ruinenarchitektur ist und wie befangen diese Figurenanordnung, bis zu jenem Reiter hin, der in voller Breitansicht dahintrabt und gar nicht zu sehen scheint, daß er nun gleich gegen die Mauer rennen muß. Die Engelgruppe oben gibt die, soviel ich sehe, nächste Analogie zu den Engeln vom Mittelbild des Dresdner Altars (das Zusammengenommene, Gepreßte der Beinhaltung; dagegen die prachtvolle Gruppe von B. 85).

Es ist hier weniger auf eine scheinbar exakte Feststellung der doch immer nur hypothetischen Zahlen (1501 oder 1502) Wert zu legen, als auf die inhaltliche Präzisierung desjenigen Punktes der künstlerischen Entwicklung Dürers, an dem die Folge des Marienlebens einsetzt. Die Zeichnung der Verkündigung gibt hier den unmittelbaren Aufschluß. Es ist klar (vgl. Wölfflin S. 73), daß hier noch nicht Stimmung und Lust der Erzählungen des Marienlebens den Ausgangspunkt des Bildes geben (dagegen L. 7!), daß vielmehr diese Zeichnung der Verkündigung ihrer ganzen Anlage nach »italienisch« ist oder es doch sein soll. Der Raum als perspektivisches Problem, und zwar um der »Richtigkeit« als solcher willen, ist das Erste bei dem Schaffensprozeß (vgl. auch Lippmann a. a. O.), noch nicht jenes freie und lustige Zusammenerfinden von Raum und Figur. Die »reine«, d. h. kahle Form der Zeichnung sollte dann im Holzschnitt mit allen Mitteln übertönt und belebt werden — man vergleiche hierzu auch Kleinigkeiten; wie etwa das Blatt an der Stelle, wo Geländer, Wandschränkchen, Waschgefäß hintereinander rücken, an Leben gewonnen hat. Aber all das hat es nicht verwischen können, daß die

Grundlagen dieses Entwicklungsprozesses noch vor die eigentliche Epoche des Marienlebens zurückreichen. Es ist ganz ähnlich, wie bei jener Entwicklung, die von der Maria mit der Meerkatze zu der Maria mit den vielen Tieren hinüberführt (vgl. auch den Fuchs unter der Treppe bei B. 83): die kalten italienisierenden Formen, von denen Dürer ausgegangen war, werden mannigfach übersponnen, ohne doch ganz aufgegeben zu werden. Ich habe (a. a. O.) nachzuweisen gesucht, daß jener Entwicklungsprozeß in die Jahre 1500/01 zu verlegen ist, und jedenfalls ist damit nicht über die Jahre 1501/02 hinauszugehen. Das Marienleben entsteht nun in ungefähr der gleichen Zeit mit dem innerlich dazu gehörenden Marienbild.[2])

Es liegt nicht im Plan dieser Zeilen, die Entwicklung des Marienlebens nun in ihrem Verlauf selbst darzustellen — nur die Grundlagen hierfür sollten gegeben werden. Genug, daß eine solche Entwicklung als vorhanden nachgewiesen werden konnte — sie ist reicher und interessanter, als man zu denken scheint. Nur auf den einen Punkt sei noch hingewiesen, der bei dem Versuch einer solchen Einordnung des Marienlebens in eine Geschichte der Dürerschen Kunst zu beachten wäre. Man weiß, daß um 1500/01 auf Grund italienischer Anregungen ein neues Bemühen Dürers einsetzt, durch eine Art Kunstarithmetik die rationalen Grundlagen für die Durchbildung der menschlichen Figur zu gewinnen. Etwas Ähnliches hat sich für die Bildaufgabe der Mariendarstellung feststellen lassen, und ebenso reicht nun auch die ganze Auffassung des Marienlebens mit ihren Wurzeln zurück in diese Zeit italienisierender, formaler Bemühungen. Man kann das im einzelnen nachweisen, wie denn auch die vollkommen deutliche Auseinanderbreitung der Komposition der Anbetung für die Gruppe dasselbe zeigt, was für die italienisierende, konstruierte Einzelfigur erstrebt wurde. Vor allem aber ruht die neue Art

---

[2]) Es soll auf die Möglichkeit wenigstens hingewiesen werden, daß neben oder sogar noch vor der Verkündigungszeichnung der Holzschnitt der hl. Familie in der Halle (B. 100) entstanden ist. Ich habe früher (a. a. O., S. 182 ff.) wahrscheinlich zu machen gesucht, daß die Ausführung einem Werkstattgenossen zuzuschreiben sei, unter der Voraussetzung, daß das Blatt als ein Ableger des Marienlebens (um 1504) zu betrachten sei. Wenn man jedoch mit dem Holzschnitt bis zum Jahre 1501 oder noch weiter zurückgeht, so fällt ein gut Teil der Bedenken fort, die gegen die volle Originalität vorzubringen sind. Die Raumgestaltung ist noch ohne rechte Tiefe, einfacher und monotoner als bei der Verkündigungszeichnung, die im ganzen die nächsten Analogien bietet. Für das Kind wäre auf das Mittelbild des Dresdner Altars zu verweisen (auch hier die unfreie, gepreßte Haltung der Beinchen; wohl sogar die Innenzeichnung mit der Bauchfalte). Die Schwächen der dekorativen Wirkung, die Leere und Kahlheit (auch der Stimmung), das Unausgeglichene in der Verbindung mit der Josephsfigur — man kann darin vielleicht Kriterien einer bestimmten Stilepoche erkennen.

der Einordnung der Figuren in den Raum, dieser eigentliche Hauptpunkt für das Bildschaffen des Marienlebens, durchaus in jener Arbeit mit Zirkel und Lineal, wie sie auch den Menschen damals neu »gestalten« half. Die Verkündigungszeichnung zeigt das ganz unverhüllt. Noch bei der Geißelung der Großen Passion (B. 8) hatte es genügen müssen, daß hinter der Figurenzone eine ziemlich ausführliche Andeutung einer Innenarchitektur angeordnet wurde. Jetzt genügt das nicht mehr: die Figuren sollen von der Architektur umfangen, in den Bildraum selbst einbezogen werden. Es geschieht, indem die vordere Bildfläche als Rahmenfläche behandelt wird und sich in dem Durchbruch des Bogens gegen einen von Anfang an klar bestimmten Tiefenraum öffnet. Dieser Raum wird perspektivisch konstruiert und in mehrere fest abgeteilte Tiefenschichten zerlegt, und in diese mehr geräumige und überschaubare als wohnliche Bühne werden die Figuren hineingesetzt. Die Leistung des Marienlebens selbst liegt dann darin, daß das Schematische, Unempfundene dieses Schaffens überwunden wird, daß die Verbindung von Figuren und Raum nun wirklich lebendig erscheint, daß statt der kahlen, zunächst auf die Richtigkeit der Darstellung hinzielenden Konstruktion das Leben des Raumes in Licht und Dunkelheit als Darstellungswert erscheint. Was hat ein Raum wie jener der Beschneidung etwa (B. 86) noch gemein mit demjenigen der Verkündigung, oder etwa eine Ruinenphantasie wie die der Anbetung der Hirten (B. 85) mit jenem trockenen Stückwerk des frühen Blattes (B. 87)? Was für Raumbildung und Lichtbehandlung gilt, gilt ebenso für die Figurenanordnung und nicht zuletzt für das psychische Leben dieser Holzschnitte — ein immer neues Werden und Gestalten, das erst mit dem scharfen Einschnitt der italienischen Reise seinen Abschluß erreicht.

Es ist nun bereits ausgeführt worden, in welcher völligen Umbildung der Gedanke des Marienlebens nach der italienischen Reise wieder erscheint. Ohne daß also nochmals auf jenen Abschied Christi von 1507/08 eingegangen werden soll, scheint es nun doch nicht überflüssig, einigen Einwendungen, die man etwa noch gegen die Bestimmung des Blattes auf die Jahre 1507/08 erheben könnte, im voraus zu begegnen. Zunächst das Faktum der Nachstiche Marcantons. Man pflegt diese Nachstiche en bloc 1506 zu datieren.[3] Ohne jeden Grund, da nur zwei von den Blättern das Datum 1506 tragen, und zwar gerade die Kopien nach den, wie wir sahen, frühesten Blättern der Folge, der Verkündigung und der Anbetung der Könige. Die Jahreszahlen für die undatierten Nach-

3) Thausing wollte die Kopie nach B. 95 ausnehmen und als später entstanden erweisen — mit sehr schwachen Gründen.

stiche sind nun doch natürlich nur zu gewinnen, indem man die Stelle der Holzschnittoriginale innerhalb des Dürer-Werkes und damit den terminus post quem für die Kopien bestimmt — der umgekehrte Weg ist völlig ungangbar. Die fortlaufende Numerierung der einzelnen Nachstiche ist sowohl beim Marienleben wie bei der kleinen Passion erst nachträglich hinzugefügt worden, wie sich aus den zahlreich vorhandenen Exemplaren ohne Numerierung ergibt. Man hat also bei der Datierung die völlige Bewegungsfreiheit — wenigstens innerhalb der Jahre 1506 bis 1511. Im Jahre 1506 wurde durch Dürer selbst der italienischen Stecherwerkstatt das erste Material durch den Verkauf seiner bis dahin in Italien sicher nicht beachteten Kunstware zugeführt (es ist ein nicht nur unbeweisbares, sondern jedenfalls abzuweisendes Märchen, daß Dürer über die Alpen gegangen sei, um gegen die Nachstiche Marcantons zu protestieren — sie waren noch gar nicht vorhanden). 1511 findet dann die ohnehin doch sehr auffallende Liebhaberei des italienischen Kupferstechers für den harten Deutschen ein plötzliches Ende, da Marcanton nunmehr in seiner Verbindung mit Raffael und Michelangelo ein ihm gemäßeres Feld der Tätigkeit findet (vgl. Wickhoff, Wiener Jahrbuch 1899, XX, S. 194). Marcantons Kopie nach dem Abschied Christi muß also in den Jahren von 1507/08 bis 1511 hin entstanden sein.

Die zweite Frage, die man aufwerfen kann, ist die nach Analogien für die besondere Holzschnitterscheinung des Blattes. Datierte Holzschnitte der Jahre 1507/08 existieren nicht. Dagegen habe ich nun bereits früher (Gesch. des D.schen Marienbildes, S. 186ff.) auf zwei Holzschnitte hingewiesen, die man bisher allgemein um 1504 datierte, die aber mit voller Sicherheit in die nachitalienische Epoche zu verlegen sind, wobei der Anfang dieser Epoche und mit der größten Wahrscheinlichkeit etwa das Jahr 1508 als Entstehungszeit anzunehmen ist: es sind die Holzschnitte der hl. Familie mit den fünf Engeln (B. 99) und der von Engeln getragenen Maria Aegyptiaca, der sogen. Himmelfahrt der Magdalena (B. 121). Es scheint unnötig, die für diese Datierung entscheidenden Gründe hier nochmals zu wiederholen — man wird sofort erkennen, daß in diesen Blättern dasselbe Empfinden für die Holzschnitterscheinung sich ausspricht wie bei dem Abschied Christi. Es ist dieselbe, von allem Voritalienischen völlig unterschiedene Kraft der Körperlichkeit mit der in sich geschlossenen Fülle der Bewegung und, notwendig damit verbunden, derselbe Verzicht auf das Weiche, Gleitende und Zitternde der Lichterscheinung, was gegenüber den letzten voritalienischen Holzschnitten fast einen Rückschritt zu bedeuten scheint — die klare Festigung der Bilderscheinung, die der souveränen Verwertung der Helligkeitstöne im Dienste des Ganzen vorhergehen muß.

Ein weiterer, vierter Holzschnitt der ersten nachitalienischen Zeit reiht sich diesen drei Blättern an, und zwar dieser mit Sicherheit 1507 zu datieren: die Stigmatisation des hl. Franziskus (B. 110). Auch dies Blatt gilt allgemein als vor 1506 entstanden — der Gegenbeweis mag von der thematisch eng verwandten Joachimsfigur der Verheißung auf dem Felde (B. 78) ausgehen. Die Analyse dieser letzteren Kniefigur ergibt, daß in keiner Weise, weder für den künstlerischen Schaffens- noch für den Aufnahmeprozeß, das Gefühl für Leben und Masse des Körpers selbst, für die Verschiebung innerhalb des physischen Mechanismus beteiligt ist. Nur das zugrunde liegende psychische Erlebnis soll sprechen. So wird aus dem Flächenbild der Kniefigur das eine Stück mit dem für den Ausdruck wertlosen rechten Stützbein als Schattenfläche herausgelöst und mit der benachbarten Dunkelheit des Bodens zusammengenommen — in der Helligkeit, in der sich nach Abzug jener Schattenfläche das Leben der »Figur« zusammendrängt, spricht die Linie, nicht die Form. Man braucht nichts weiter davon zu sagen, daß die Figur in jener Schattenfläche wirklich papierdünn wird, und daß die Linie hier jede Beziehung zur körperlichen Realität verliert. Es gilt ganz ebenso auch sonst: die Dinge zergehen in ein Nichts, wenn man sie, der deutlich ausgesprochenen künstlerischen Intention zuwider, in ihrem räumlich-körperlichen Leben nachempfinden will. Wie wenn man den Sonnenstrahl festhalten wollte. Dagegen nun der Franziskus von B. 110. Die klare Durchbildung der körperlichen Aktion ist das erste, was der Künstler erreichen will; kahl, möglichst ohne lineares Schnörkelwerk, werden die Körperformen herausgeholt (vgl. K. B. 24). Statt des von der Linie ausgehenden Bewegungseindrucks vielmehr jene fast träge Zähigkeit und Festigkeit des Duktus, statt des Momentanen, des Zusammenbrechens das schwere Lasten auf dem Erdboden. Auch im Psychischen ist der Eindruck jetzt schwer und ernst, wie bei der Maria des Abschiedes Christi; wie auch von Bildung und Verwendung des Baumstammes dasselbe zu sagen ist wie dort. Die Beschränkung auf das Jahr 1507 ergibt sich für den Franziskus-Holzschnitt aus der (bereits von Friedländer bemerkten) engen Beziehung zu dem Berliner Doppelbild Altdorfers von 1507: das linke Täfelchen ist eine in vielen Einzelheiten veränderte, aber ganz unverkennbare Kopie nach dem Holzschnitt (im Gegensinn; die Landschaft z. T. ganz frei behandelt, der Mönch im Hintergrund fortgelassen). Die rechte Tafel gibt daneben die eigene Erfindung Altdorfers, und der Gegensatz etwa der Gewandzeichnung macht es ganz deutlich, wie in dem Franziskus trotz aller Assimilation an den eigenen Stil doch noch die festere Struktur der Dürerschen Linie durchklingt. Endlich sind dann noch die beiden Holzschnitte mit je drei Heiligen anzufügen (B. 108

und 118), wohl 1508 entstanden und an die Entwürfe für die Flügel des Heller-Altars anzuschließen. Dies und die künstlerische Auffassung: die starke Belastung der Bildfläche mit großen und schweren Gestalten (dagegen H. B. 112), die italienische Gestikulation, die markige Behandlung der Einzelform — alles bestätigt die Datierung nach der italienischen Reise. Die Architektur gibt einfach große Linien und Formen, ohne Italienisieren im einzelnen (für die Säule vgl. den einen Flügel des Heller-Altars). Der Gesamtton ist hier wie bei den anderen Blättern von einer festen, etwas harten Klarheit, die Durchbildung auch hier geringer als bei dem Abschied Christi: »schlechtes Holzwerk«. Man wird diese unmittelbar nach Italien, noch vor dem Heller-Altar entstandenen Holzschnitte mit den Kupferstichen derselben Jahre (B. 14, 24, 4, 5) zusammennehmen müssen, und es ist dabei nochmals zu betonen, wie wuchtig so unmittelbar nach der Rückkehr aus Italien die ganz ernsten, tragischen, bis zur Härte gesteigerten Stimmungen in der Kunst Dürers hervordrängen. Kein Verlieren in der fremden Schönheit, sondern trotz aller erkältenden Beimischungen Steigerung, vollstes Zusammenschließen aller stolzen Energie seiner Kunst — das bedeutet Italien für Dürer. Der Abschied Christi ist das klassische Zeugnis dafür, daß ihm die Echtheit des Empfindens nicht verloren gegangen war.

Studien aus dem Germanischen Museum.

Von **Friedrich Haack**.

1. Zu Riemenschneider.

Im Germanischen Museum befinden sich sieben Holzschnitzereien, die im Katalog bezw. in der sonstigen kunstgeschichtlichen Literatur mit Riemenschneider oder wenigstens mit der unterfränkischen Schule in irgend einen Zusammenhang gebracht werden. Dagegen wagt der noch von Essenwein redigierte Katalog aus dem Jahre 1890 nur eine einzige von diesen Schnitzereien dem Meister selbst als Originalwerk zuzuschreiben. Nach meiner Überzeugung darf man aber getrost deren drei als eigenhändige Arbeiten Riemenschneiders ansprechen.

Unter diesen drei Originalen nimmt ohne Zweifel »die Anbetung des Jesuskindes durch einen der heiligen drei Könige« qualitativ den ersten Rang ein. Diese Gruppe aus freistehenden Figuren (Höhe 57 cm, Breite 54,2 cm, Nr. 351, Taf. IX) gehört ohne Zweifel zu den besten Originalskulpturen aus Holz, die überhaupt das Museum umschließt. Der Katalog spricht die Gruppe wegen ihrer auserlesenen Feinheit der fränkischen Schule ab und teilt sie der schwäbischen zu. Tönnies schwankt, er denkt wohl an Riemenschneider, kann sich aber doch nicht entschließen, die Gruppe diesem Meister zu geben. »Der etwas seelenlose, wenn auch äußerst liebliche Ausdruck des Antlitzes der Maria, sowie die Behandlung des Gewandes« enthält für Tönnies eine »fremde Note«. Er schließt sich daher mit einem vorsichtigen »wohl« der Auffassung des Kataloges an. Streit erwähnt das Werk überhaupt nicht, Bode gibt es dem Creglinger Meister, Weber allein schreibt es bedingungslos dem Tillmann Riemenschneider zu.

Tönnies macht auf die Ähnlichkeit der Gruppe mit einer anderen derartigen Anbetung aufmerksam, die aus der Kapelle zu Aub in den fränkischen Kunst- und Altertumsverein zu Würzburg versetzt ist. Wichtiger ist die inhaltliche, kompositionelle und stilistische Übereinstimmung unserer Gruppe mit der linken Hälfte des geschnitzten Dreikönigsbildes in Creglingen (klassischer Skulpturenschatz Nr. 407). Die Übereinstimmung besteht in der Gesamtanordnung; im Typus, in der Haltung und in der

Haarbehandlung der Maria; im Profil des knienden Königs mit der großen vorstehenden Nase und dem zurückfliehenden Untergesicht, in des Königs Petrusschöpflein, in der Fältelung seines Ärmels, in der Haltung seines Fußes, in der Behandlung der Schuhsohle und im Motiv des am Boden liegenden Hutes. Kurz, die Übereinstimmung erstreckt sich auf so viele stoffliche, kompositionelle und stilistische Einzelheiten und ist so ausgeprägt, daß sie unmöglich auf Zufall beruhen kann. Der kniende König in Creglingen hat eine Schärpe um den Leib geschlungen, wodurch die in Nürnberg schroffen aber kräftigen und großzügigen Längsfalten des Mantels gebrochen werden. Die eigentlichen Gesichtszüge und das lange Haar hat der König der Nürnberger Gruppe mit dem Creglinger König der mittleren Altarstufe gemein. Das Qualitätsverhältnis stellt sich so, daß, wenn man die beiden Gruppen in einem Museum nebeneinander anträfe und nichts von Riemenschneider wüßte, man sofort die Nürnberger Gruppe für das eigenhändige Werk des Meisters und das Creglinger Dreikönigsbild für eine Werkstattarbeit erklären würde. Gerade der Vergleich mit der Creglinger Schnitzerei läßt uns so recht die Vorzüge der Nürnberger Gruppe erkennen: den schönen Linienfluß der Komposition, den hohen Adel der Auffassung, die meisterhafte Sicherheit in der Führung des Schnitzmessers, die prachtvolle Haar- und Bartbehandlung, ganz besonders aber die von einem tief in die Natur eingedrungenen Studium zeugende Wiedergabe der menschlichen Hände und Köpfe. Ganz vortrefflich sind Nase und Mund geschnitzt. Höchstens die Augen lassen zu wünschen übrig. Diese sind es vermutlich gewesen, welche auf Tönnies den seelenlosen Eindruck gemacht haben. Sind die Augen aber nicht vielleicht auf Bemalung berechnet gewesen?

Jedenfalls beweist die vorliegende Untersuchung, daß die Nürnberger Gruppe als ein Original Riemenschneiders anzusprechen ist, während die alte Hypothese Bodes vom »Creglinger Meister« wenigstens für das Werk, nach dem der Meistername gewählt wurde, eine neue Stütze erhält. Auch der klassische Skulpturenschatz publiziert diese Anbetung der hl. drei Könige in Creglingen als Arbeit eines »unbekannten Meisters«. Ich würde dafür die Bezeichnung: »Werkstatt Riemenschneiders« vorschlagen.

Nächst der wundervollen Anbetungsgruppe des Germanischen Museums würde ich die Palme dem daneben aufgestellten schmerzhaften Johannes reichen (Nr. 340). Dem Katalog nach erinnert er »an einige ähnliche Arbeiten Riemenschneiders«. Weber schreibt ihn diesem selbst zu. Bode und Streit ignorieren ihn. Tönnies (S. 243) meint, der Johannes »hat mit Meister Dill gar nichts zu tun und scheint nicht einmal unterfränkisch zu sein«. Dagegen gibt er zu, daß »der traurige Ausdruck des Antlitzes tief empfunden wiedergegeben« ist. Dieser Johannes ist

in der Tat ein fein empfundenes und vortrefflich ausgeführtes Kunstwerk. So gut der seelische Ausdruck nicht nur in dem schmerzhaft verzogenen Gesicht, sondern auch in den krampfhaft geballten Händen, ja sogar in der ganzen Gestalt herausgearbeitet ist; ebenso vorzüglich ist die Wiedergabe des Körperlichen, die Haar- und die Gewandbehandlung. Ich bitte nun diesen Johannes, der zu einer Kreuzigungsgruppe gehört haben muß (Abb. Nr. 340 Taf. VIII, Katalog der Originalskulpturen), mit dem die Maria unterstützenden Johannes der Kreuzigungsgruppe zu Dettwang vergleichen zu wollen und zwar womöglich nicht in der gegenseitigen Photographie Streits (Taf. 21), sondern in der besseren Wiedergabe des Rothenburger Photographen Herbart. Die beiden Johannesgestalten kommen einander in Ausdruck, in der Kopfbildung, in den Proportionen, in der Haarbehandlung, in den Gewandfalten so nahe, daß diese Übereinstimmung wiederum unmöglich auf Zufall beruhen kann. Man achte besonders auf den am Oberschenkel eng anliegenden Mantel, während dieser über dem Unterschenkel eine große tiefe Falte bildet. Andererseits befindet sich weder die Nürnberger, noch die Dettwanger Figur in einem sklavischen Abhängigkeitsverhältnis von der anderen, sondern beide stehen einander selbständig gegenüber und sind einander qualitativ annähernd gleich wert. Infolgedessen — und mein Urteil trifft hier wieder mit dem Webers zusammen — muß auch der Nürnberger Johannes wie der Dettwanger von Riemenschneider selbst geschnitzt sein. »Der auferstandene Christus« (Nr. 341) dagegen, der vom Katalog zu Unrecht mit dem eben besprochenen Johannes zu einer stilistischen Gruppe zusammengeordnet wird, hat bei seiner schematisch symmetrischen Haar- und Bartbehandlung, bei seiner harten und trockenen Faltenbildung überhaupt gar nichts mit Riemenschneider zu tun, sondern erinnert in Haar und Bart, in der Modellierung des Nackten und in der Wiedergabe des Schamtuches vielmehr an die in der Nähe aufgestellte Pietà aus der Nürnberger Schule um 1500.

Qualitativ erst an dritter Stelle rangiert in meinen Augen die hl. Elisabeth, Nr. 338 des Germanischen Museums, die allein vom Katalog als Originalarbeit Riemenschneiders in Anspruch genommen und als solche auch sonst allgemein anerkannt sind. »Die hl. Elisabeth mit einem Kruge und einer Schüssel mit Brot und Früchten. Hoher Kopfputz. Rundbild mit geflachtem und gehöhltem Rücken. Von Stärk und Lengenfelder an einzelnen Teilen restauriert. Höhe 136 cm« (Katalog). Wenngleich diese Madonna auch qualitativ nicht an die Maria mit dem anbetenden König heranreicht, so stellt auch sie ein hervorragendes Kunstwerk vor. Leider wird uns nur der ästhetische Genuß daran durch die rechte Hand, welche eine Weinkanne hält, stark beeinträchtigt. Diese Hand beruht nämlich auf einer verkehrten Ergänzung.

Es widerspricht durchaus dem Wesen der Riemenschneiderschen Kunst, daß eine Extremität in der Weise aus der sonst fest geschlossenen Silhouette herausspringt! — Wer nur einigermaßen über künstlerische Empfindung verfügt, braucht nur die Abbildung (Taf. VII) ins Auge zu fassen, um sofort das Grundfalsche der Ergänzung zu empfinden. Die Hand sollte nicht nach außen, sondern nach innen gekehrt sein!

Über die drei übrigen mit Riemenschneider oder der unterfränkischen Schule in Zusammenhang gebrachten Werke des Germanischen Museums habe ich nichts zu bemerken, ich möchte nur im Vorbeigehen noch auf die merkwürdige Porträtähnlichkeit aufmerksam machen, welche der im Vordergrunde sitzende Mann auf dem Relief des Creglinger Marienaltars »Christus lehrt im Tempel« (Abb. z. B. Lübke-Semrau Bd. III S. 501) mit dem bekannten Selbstbildnis Jörg Syrlins am Ulmer Chorgestühl besitzt. Diese Ähnlichkeit kann ja auf Zufall beruhen, ist aber doch um so auffälliger, als der Nachbar jener Creglinger Sitzfigur auch als Selbstbildnis Riemenschneiders gedeutet wird.

2. Der heilige Laurentius Nr. 315.

»Der hl. Laurentius im Diakonengewande, auf der linken Hand ein flach gelegtes Buch tragend, während die wenig vorgestreckte Rechte das Zeichen seines Martyriums, den Rost, hielt. Fast runde Figur, deren ehemalige Farben abgelaugt sind. Höhe 157 cm, v. Aufseß.« Soweit der Katalog. Dieser Laurentius, welcher zu den bedeutendsten altdeutschen Schnitzereien des Germanischen Museums gehört, ist nach meiner Überzeugung ohne Zweifel von demselben Meister geschaffen worden, der den hl. Martin des Berliner Kaiser Friedrich-Museums geschnitzt hat (Lindenholz, jetzt unbemalt. Höhe 163 cm, Rückseite gehöhlt. Schwert und linker Fuß angesetzt. Kunstkammer). Der Martin wird in Berlin um 1510, der Laurentius 1500—1520 im Katalog des Germanischen Museums angesetzt. Zeitbestimmung und Maaße stimmen also überein.

In beiden Figuren äußert sich der Geist desselben Künstlers, der eine höchst persönliche Sprache spricht. Die Formenauffassung ist genau die gleiche und ebenso der Proportionskanon, der sich sehr charakteristisch in den breiten Füßen und den schmalen Schultern offenbart. Besonders deutlich macht sich derselbe Stil in den Köpfen geltend. Es sind kräftige viereckige Schädel von eigenartig flächiger Wangenbehandlung. Der tektonische Aufbau des Knochengerüstes ist überall klar herausgearbeitet. Die Nase ist kräftig und unten breit. Dem vorstehenden breiten energischen und höchst charakteristischen Kinn entsprechen kräftig vortretende Augenbrauenbogen, unter denen die Augen tief eingebettet liegen. Die den Kopf fast etwas schematisch umgebenden

runden Locken laufen in scharfe, bald nach oben, bald nach unten, bald zur Seite starrende Spitzen aus. Wie unter der Oberfläche des Gesichtes überall der Knochenbau zutage tritt, so sind an den Händen die Knöchel und die Adern stark betont. Das Gewand ist bei dem Kriegsmann und dem Diakon natürlich in charakteristisch verschiedene Hauptfalten gelegt, aber die Nebenmotive, die Unterärmelfalten, Kragen und Knopfmotiv stimmen merkwürdig genau überein. Höchst bedeutsam ist auch die energische Licht- und Schattenverteilung, die sich z. B. in den Lichtern auf den Mundwinkelerhebungen charakteristisch geltend macht.

Die Berliner Figur verrät etwas mehr vom Renaissancegeist und könnte daher vielleicht ein wenig später entstanden sein. Dieser geringfügige Unterschied ließe sich aber auch aus dem darzustellenden Gegenstand erklären. Die hieratische Tracht führte damals leicht zu einer etwas archaischeren, die weltliche zu einer fortgeschritteneren Stilisierung. Wahrscheinlicher als eine zeitliche Aufeinanderfolge ist, daß beide Figuren Gegenstücke zueinander an demselben Altar gebildet haben. Der hl. Martin dreht sich ein wenig zur Linken, wendet den Kopf energisch nach dieser Seite herum und schaut auch nach links. Den Laurentius dagegen könnte man sehr wohl als eine nach rechts gewendete Figur auffassen. Wenigstens läßt der Umstand darauf schließen, daß die linke Hälfte der Silhouette sehr bewegt und die rechte ganz ruhig gebildet ist. Das spricht dafür, daß die Figur auf der linken Seite eines Altars aufgestellt war.

In den beiden Figuren des Laurentius und des Martin tritt uns ein Künstler von stark persönlicher Eigenart entgegen, von lodernder Glut der Empfindung und zugleich von hoch entwickeltem Stilgefühl. Der Martin gilt in Berlin als schwäbische Arbeit, der Laurentius wird vom Katalog des Germanischen Museums für die Nürnberger Schule in Anspruch genommen und mit der »Nürnberger Madonna« in Zusammenhang gebracht. Er hat damit aber stilistisch zweifellos nichts zu schaffen, wenn er auch qualitativ nahe heranreicht an dieses schönste Erzeugnis der Nürnberger Plastik jener Zeit.

3. Die Nürnberger Madonna.

Eine Rettung.

Wie hoch auch der eben besprochene Laurentius, wie hoch die drei Tillmann Riemenschneider des Germanischen Museums anzuschlagen sind, keines von allen diesen Werken reicht völlig an die Nürnberger Madonna heran. (»Die heilige Jungfrau von der Seite eines Kruzifixes, welches nebst dem dazu gehörigen hl. Johannes leider zugrunde gegangen ist. Ehemals bemalt und vergoldet, später grau überstrichen. Höhe 152 cm,

Taf. V.«) In dieser Figur ist das Motiv der unter dem Kreuz trauernden Mutter Gottes vom deutschmittelalterlichen Gefühlsstandpunkt aus und doch unter dem Einfluß italienischer Renaissanceschönheit in geradezu klassische Form gebracht. Weil sie so das Empfinden des ganzen Volkes in künstlerisch ausgereifter und daher leicht verständlicher Weise wiedergibt, hat diese Figur auch die größte Volkstümlichkeit erlangt und ist bis auf unsere Tage herab hoch in Ehren gehalten und jederzeit gefeiert worden. Berthold Daun blieb es vorbehalten, in seiner Knackfußmonographie »P. Vischer und A. Krafft« dagegen aufzutreten. Er hält die Nürnberger Madonna für eine schlechte Arbeit, weil sie in den Proportionen des menschlichen Körpers verfehlt sei und — nackt! — einen ungeheuerlichen Eindruck machen würde. Er leugnet, daß sie von einer wahren und starken Empfindung des Schmerzes durchdrungen sei. Und er stellt schließlich die Hypothese auf, daß man sie gar nicht als Mutter Gottes unter dem Kreuze, sondern als die Jungfrau Maria aufzufassen habe, welche die frohe Botschaft empfängt.

Daß die Nürnberger Madonna in ihren Proportionen nicht der Natur entspricht, ist eine ganz richtige, wenn auch sehr naheliegende Beobachtung. Die Figur deswegen aber für häßlich zu erklären, ist grundverkehrt. Wenn man von diesem Standpunkt ausginge, müßte man fast alle plastischen und gemalten Figuren des Mittelalters ablehnen. Das gesamte Mittelalter litt im Gegensatz zur Antike und zur neueren Zeit an mangelhaftem Einsehen in die Anatomie des menschlichen Körpers. Erst Raffael und dem italienischen Cinquecento überhaupt blieb es vorbehalten, den menschlichen Körper auch in und unter den Kleidern vollkommen naturwahr zu geben und zu bewegen. Raffael tat damit gleichsam ein Übriges, denn eine Gewandfigur braucht nur als solche und nicht zugleich auch als Aktfigur schön zu sein. Als Gewandfigur aber trägt die Nürnberger Madonna das Gesetz ihrer Schönheit in sich selbst.

Der Mangel, welcher der mittelalterlichen Kunst aus ihrem geringen anatomischen Verständnis erwuchs, wird wieder ausgeglichen durch die starke seelische Belebung, welche diese Kunst ganz erfüllt und vor der Kunst anderer Zeitalter auszeichnet. Doch gerade einen Mangel an Ausdruck des Schmerzes rügt Daun an unserer Figur. Gewiß hat der einer Übergangszeit angehörige und bereits im Sinne der italienischen Renaissance nach formaler Schönheit strebende Künstler das Gesicht nicht verzerrt wiedergeben wollen, aber wie stark wirkt schon allein auf kunstempfängliche Augen das oben weit vorgezogene Kopftuch, das einen kräftigen Schatten auf das Obergesicht wirft. Nicht der Maler allein, sondern auch der Bildhauer operiert stimmungerzeugend mit Licht und

Schatten! — Ferner ist aber auch der (allerdings edle und gehaltene) Ausdruck des Schmerzes vor allem in der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers zum Ausdruck gebracht und gipfelt in den gerungenen Händen. So ringt die Hände nur, wer von wahrem innerem Schmerz durchwühlt ist! — Eine ähnliche Geberde haben wir vorhin bei dem Johannes von Tillmann Riemenschneider beobachtet.

Also die Geberde deutet auf die schmerzhafte Maria unter dem Kreuzesstamm, nicht auf die erstaunte, verwunderte, entzückte Maria hin, welche von dem Verkündigungsengel die frohe Botschaft empfängt. Dem widerspricht auch das Kopftuch — ein Einwand, den Daun selbst gegen sich erhebt. Das Kopftuch deutet auf die Mutter gewordene Maria hin; die Jungfrau Maria, welche die frohe Botschaft empfängt, ist stets mit langem offenem Haar dargestellt. Daun sucht sich nun über seinen eigenen Einwand mit dem Bemerken hinwegzusetzen, der Künstler könne ja auch einmal eine Ausnahme gemacht haben. Wer sich aber in die mittelalterliche Kunstgeschichte versenkt hat, lebt der festen Überzeugung, daß die Künstler damals derartige Abweichungen von dem aus der Sache selbst hervorgegangenen und von der Überlieferung geheiligten Typus eben nicht gewagt haben. Endlich schaut die Nürnberger Madonna in die Höhe, eben zu ihrem am Kreuze hängenden Sohne empor. Wenn sie eine Verkündigungs-Maria wäre, so müßte man sich den Verkündigungsengel tatsächlich vom Himmel herabschwebend, das heißt also in diesem Fall: mechanisch irgendwie aufgehängt vorstellen. Eine derartige Aufmachung würde etwa dem raffinierten Rokoko, aber nicht der schlichten Empfindungsweise der altdeutschen Kunst entsprechen.

Also, die Nürnberger Madonna ist schön, ist von einer tiefen, wenn auch gehaltenen Empfindung des Schmerzes erfüllt und ist als eine Maria unter dem Kreuzesstamm aufzufassen.

Adam Kraft und das sogenannte Männleinlaufen.

Von **Dr. Christian Geyer.**

Die Nachforschungen über die Entstehung der Stationen Adam Krafts,[1]) deren Ergebnisse in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurden (1905, Heft 5/6), führten zu einer so glänzenden Rechtfertigung der Notizen, die wir dem alten Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer verdanken, daß ich es für der Mühe wert hielt, zunächst der kurzen weiteren Bemerkung nachzugehen, daß Adam Kraft auch an dem Schmuck der Frauenkirche Anteil genommen habe: »Item an Unser Frauen Saal am Markt das zierliche Meßwerk am Gehäuß der Vesperbilder«.[2]) Wenn Lochner in den Anmerkungen zu dieser Stelle[3]) ausführt, daß die von etlichen angenommene Jahreszahl 1462 für die angebliche Arbeit Krafts an der Frauenkirche von vornherein als Irrtum angesehen werden muß, wird man ihm allerdings ohne viel Bedenken zustimmen, da die Lücke zwischen 1462 und dem ersten sicher datierbaren Werke Krafts nicht weniger als 30 Jahre betragen würde. Daß hier ein Fehler der späteren Tradition vorliegt, ist deutlich genug zu sehen. Würfel[4]) schreibt dem berühmten Steinmetzen die unmögliche Ausführung des steinernen Portals zu und meint dabei, daß im nämlichen Jahre 1462 Heuß und Lindenast die bekannte Uhr mit dem Männleinlaufen gefertigt hätten; 1506 habe man das Portal mit Kupfer gedeckt, die Schlaguhr aus der Kirche getan und in das Türmlein ob dem Portal gehängt. Ähnlich meint Murr,[5]) daß unter Adam Kraft 1462 das Gebäude über dem steinernen Gang und das zierliche Meßwerk am Gehäuse der Vesperbilder vollendet worden sei. Die dazugehörige Uhr sei 1509 fertiggestellt, 1738 renoviert worden.

---

[1]) Über die Schreibung des Namens vgl. Mummenhoff in Mitteilungen des Vereins f. Gesch. der Stadt Nürnberg XIV. (1901) S. 258—260.

[2]) Lochner, Des Joh. Neudörfer Nachrichten von Künstlern und Werkleuten. Wien, 1875, S. 11. (Heller), Beiträge zur Kunst- und Literatur-Geschichte, Nürnberg 1822, S. 25 u. 52 ff.

[3]) a. a. O. S. 12.

[4]) Würfel, Diptycha capellae B. Mariae, Nürnberg 1761, S. 18 f.

[5]) Murr, Beschreibung der Marienkirche, Nürnberg 1804, S. 6 f.

Die Frage scheint zwar ziemlich nahe zu liegen, ob vielleicht doch nur die Jahreszahl 1462 falsch sei, wogegen in den anderen Nachrichten ein gesunder Kern stecken könne. Allein Lochner läßt sich aus einem doppelten Grunde auf keine weitere Kontroverse ein; einmal sei derjenige Meister Adam, der am Bau des Männleinlaufens beteiligt war, nicht ein Adam Kraft, sondern ein Adam Merz gewesen, wie Baader in seinen Beiträgen I, 73, 101, 102 nachgewiesen habe, und zum anderen sei Adam Kraft damals schon tot gewesen. Diese beiden Sätze sind durchaus unrichtig. Daß Adam Kraft, der vor dem 10. Januar 1509 auswärts gestorben war, am 21. Januar 1509 dahier beerdigt wurde, ist nachgewiesen;[6]) also hätte er noch recht wohl an dem Aufbau über dem Portal der Marienkirche, der das künstliche Uhrwerk aufzunehmen bestimmt war, beschäftigt sein können. Und genau ebenso unrichtig ist, was Lochner über einen angeblichen Meister Adam Merz sagt. Die Urkunden kennen einen Meister Adam und einen Meister Merz, allein der Meister Adam Merz hat lediglich in der Phantasie Baaders gelebt, der die Urkunden, die er veröffentlichte, flüchtig und unrichtig gelesen und aus zwei grundverschiedenen Männern, nämlich dem Meister Adam (Kraft) und dem Meister Merz, jenen mythologischen Meister Adam Merz kombiniert hat, der seither bei Wanderer,[7]) Lochner und Daun[8]) seinen Spuk getrieben hat.

Joseph Baader, kgl. Archivskonservator in Nürnberg, hat sich unstreitig ein großes Verdienst damit erworben, daß er in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte Nürnbergs«, die in Nördlingen 1860 und 1862 erschienen sind, zum erstenmal wichtige Urkunden teils veröffentlichte, teils verarbeitete. Allein alles, was er schrieb und abschrieb, muß aufs sorgfältigste nachgeprüft werden.

Die Rechnung über den Bau des Männleinlaufens ist im hiesigen Kreisarchiv vorhanden und wird in ihrem ersten Teil, d. h. soweit Adam Kraft beteiligt ist, zum Abdruck gebracht. Man mag dann damit jene »Extracte aus der Rechnung Peter Harsdorfers, Kirchenmeisters zu U. L. Frauen vom Jahre 1506 bis 1509« vergleichen, die Baader gegeben hat.[9]) Aus der Rechnung geht deutlich hervor, daß Meister Adam künstlerisch, Meister Merz handwerksmäßig tätig war. Jener wird, weil »Im Nie kein taglon geben«, durch ein Ehrengeschenk von 60 fl. entlohnt, während dieser seinen Taglohn mit Badgeld regelmäßig in Empfang

---

[6]) Alfred Bauch, Wann ist Meister Adam Kraft gestorben? Repert. f. Kunstwissensch. XIX (1896) S. 28—30.

[7]) Wanderer, Adam Krafft und seine Schule, Nürnberg 1869, S. 14.

[8]) Daun, Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Berlin 1897, S. 18, f.

[9]) a. a. O. I, S. 99—102.

genommen hat. Wenn man freilich unrichtig liest und statt »Nie kein«, wie Baader getan hat, abschreibt »wie beim«, dann kann sich allerdings manches heitere und traurige Mißverständnis einschleichen.

Zum Verständnis der nachfolgenden Rechnung sind vielleicht einige Bemerkungen nicht ganz überflüssig. Die Ausbezahlung des Lohnes für die beim Bau beteiligten Gesellen geschieht am Samstag für die vorausgehende Woche. Dabei werden die Arbeitstage der Gesellen zusammengezählt und 6, 8, 19 usw. »Tage«, d. h. Tagschichten, aufgeführt. Arbeiten in einer Woche zwei Gesellen, einer 6, der andere 4 Tage, so gibt das für die Woche 10 Tage und es muß der zehnfache Tagelohn in Rechnung gesetzt werden; arbeiten drei Gesellen in einer Woche nur 3 Tage, in der nächsten 6 Tage, so werden in jenem Falle 9, in diesem 18 Tagelohne für die Woche in Ansatz gebracht.

Die in der Rechnung verwendeten Geldbenennungen sind fl, h, ₰. Das Zeichen h ist einem geschriebenen deutschen h oder einem lateinischen s gleich und, ob es nun Schilling oder anders zu deuten sei, jedenfalls rechnerisch = 1 ℔ alt zu 30 Pfennig. Der Gulden (fl) ist zu 252 Pfennig (₰) oder zu 8 ℔ 12 ₰ gerechnet; man sieht, wir befinden uns in jener Zeit der Münzverschlechterung, die Hegel in den Städtechroniken II. Bd. S. 533 geschildert hat, worauf Reicke[10]) in höchst instruktiver Weise aufmerksam macht. Der Unterschied ist nur, daß die Entwertung des Silbergeldes noch weitere Fortschritte gemacht hat; denn während 1496 der fl 8 ℔ 10 ₰ galt, war er nun 8 ℔ 12 ₰ wert. Man nehme zum Beispiel S. 6 der Rechnung. 10 Tagschichten zu 32 ₰ geben 320 ₰; 252 ₰ = 1 fl; 320 ₰ sind also 1 fl und 68 ₰, oder, da 30 ₰ = 1 ℔ alt sind, 1 fl 2 ℔ 8 ₰. — 10 Tage zu 26 ₰ (ebenda letzte Zeile) geben 260 ₰ oder 1 fl 8 ₰. — Der Abschluß ebenda ergibt 44 Tagelohn zu 32 ₰ = 1408 ₰ und 32 Tagelohn zu 26 ₰ = 832 ₰, zusammen 2240 ₰ = 8 fl 7 ℔ 14 ₰.

Für die Geschichte Adam Krafts ergibt sich aus der Rechnung, daß er der Werkmeister und Angeber des Baues gewesen ist. Während noch manche Steinmetzarbeit auszuführen war, die er keinem Gesellen überlassen konnte, erkrankte er. Die Entlohnung von 60 fl entsprach etwa dem Jahresverdienst eines gewöhnlichen Steinmetzmeisters, dem für den Tag 40 ₰ bezahlt wurden, wozu noch das wöchentliche Badgeld kam.

Von der wahrscheinlich letzten Arbeit Krafts dürfte nicht mehr viel vorhanden sein. Die in den Jahren 1879—81 von Essenwein durchgeführte Restauration der Frauenkirche erneuerte auch das Werk Adam Krafts in einer Weise, die nicht deutlich erkennen läßt, was genaue Nachbildung des damals noch Vorhandenen und was Ergänzung ist.

---

[10]) Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, Seite 470.

Würde man damals geahnt haben, daß es sich um Bildwerke handelte, an denen Kraft noch eigenhändig mitgearbeitet hatte, bis seinen müden Händen Meißel und Hammer entsank, hätte man wohl die Reste mit größerer Pietät aufgehoben. So rächt sich unter Umständen ein Lesefehler des allzu raschen Historikers!

Immerhin bleibt es ein Trost, daß Adam Krafts Name für die Zukunft mit einem der volkstümlichsten Bildwerke Alt-Nürnbergs, dem jedem Kinde bekannten Männleinlaufen, unauflöslieh verbunden bleiben wird. Wenn mittags 12 Uhr die sieben Kurfürsten am Kaiser vorbeischreiten und sich vor ihm verneigen, dann wird mancher an den Meister denken, der ein Fürst unter den Steinmetzen gewesen ist, und in dankbarer Verehrung den Namen Adam Kraft aussprechen.

Da der Meister »Adam Merz« ein Phantasieprodukt ist, erfährt die Lebensgeschichte Krafts auch dadurch eine kleine Bereicherung, daß die in den Nürnberger Ratsverlässen vorliegenden Notizen über den Meister Adam unbedenklich für die Ergänzung der Biographie Krafts verwendet werden dürfen.[11])

Zum Schluß möchte ich noch bemerken, daß ich die Orthographie des Originals gänzlich unverändert gelassen habe. Die einzige Abweichung besteht darin, daß statt des oben beschriebenen Zeichens für tt. das sonst übliche eingesetzt wurde. Als Abkürzungszeichen wurde stets statt der im Druck nicht wiederzugebenden Schnörkel der Handschrift der Apostroph (') gebraucht.

Aufschrift:

1510

Vnser lieben Frawen kirchen
Rechnung, auch das gepew
zu der Orr, antreffentt adj
am 5 Augustus

(1. Seite)

Inn Einem Erbern Ratt ist verlassenn vnd befolhenn, das alltorllein Inn vnser lieben frawen kirchen stindtt abzuprechenn, vnd ein news schlagendtt Ore Mitt seiner Zugehorung, Mitt einem kayser vnd den kurfürstenn zu Machen, wie dan vor an der allten or das auch gewest ist, vnd Iren ganck gehabt habenn, Oben In das Zine tach auff Sandtt Michells kar am Marck, allda schlagen Zaigenn, vnd die kurfursten Iren

[11]) Hampe, Ratsverlässe I, 584 und 688.

gangk Haben sollen geschehen am Mittwoch nach Sandtt Walburgen tag am 6 tag Mey Im 1506 Jar,

(2. Seite ist leer.)

(3. Seite)

Her Vlman stromer Vnser lieben frawen kirchen Pfleger, Vnd Petter Harstorffer kirchenmeister ,Haben gepetten, Michell Pehaym, N schlüsfelder, meister Hans Pehaym, Meister Jorg stadelman, Einß Erbern Rats Pawmeister, vnd werck lewtt, vnd Sebolltt schreier, Meister petter Viescher, Rattschmidtt, Meister Sebastian linthenast, meister adem Steinmetzs, meister Jorg schloser, habē Gerattschlagtt, wie man solchenn paw Vnd werck fürnemen Soltt, geschah am tag Erasimus der trittag Junyus 1506 Jar — gab In Zu esen vnd trincken costett .... fl 1 ℔ 0 ₰ 26

(4. Seite)

1506

Was Ich vmb stain Zwm Paw Geben

Item vmb den grosenn stain, Vber den kayßer, mit der fur vnd abladen	fl 5 ℔ 3 ₰ 6
Item vmb 18 Sturtzen	fl 7 ℔ 5 ₰ 28
Item vmb 21 Halbpstuck	fl 4 ℔ 3 ₰ 26
Item vmb 24 Pfeillerstuck	fl 4 ℔ 2 ₰ 19
Item vmb 21 Parpantt	fl 2 ℔ 4 ₰ 2
Item vmb 3 Stuck	fl 0 ℔ 3 ₰ 13
Item vmb 8 Halbstuck meister Hans	fl 1 ℔ 1 ₰ 14
Item vmb 2 groß sturzn Meister Hans	fl 0 ℔ 4 ₰ 20
Item vmb 2 Par pant, Meister Hanß	fl 0 ℔ 1 ₰ 20
Item vmb 1 kunder Meister Hans	fl 0 ℔ 0 ₰ 19
Item auß der Peuntt Ein Wagen zum großen stain Entlehentt der prach, dauonn wieder zu machen	fl 1 ℔ 7 ₰ 8

Suma fl 28 ℔ 1 ₰ 7

(5. Seite)

1506

Was Ich vmb kornperge Stain zum Paw geben

Item dem Sebollt von Morn vmb 5 Stück vnd 1 quader	fl 2 ℔ 7 ₰ 6
Item zu Wendellstein vmb 18 Stück	fl 6 ℔ 3 ₰ 18

Füllstain
Item 7 fuder .... fl 1 ℔. 4 ₰ 6
Zigellstain
Item 50 .... fl 0 ℔. 1 ₰ 15

Suma als fl 10 ℔. 8 ₰ 3

Macht das Ich vmb stain geben
fl 39 ℔. 0 ₰ 28

(6. Seite.)

1506

Meister adem stainmetzs Hatt Mitt Zwayen geselln angefangen zw vnser lieben frawen Paw, stain zu Hawen, am eritag nach matheus der 22 tag Septemer 1506 Jar

Item Zallt Samstag Nach Matheus d. 26 tag Septemer 2 geseln 10 tag zu 32 ₰ .... fl 1 ℔. 2 ₰ 8
Item Samstag abend franzis 3 october 2 geseln 10 tag Zu 32 ₰ .... fl 1 ℔. 2 ₰ 8
Item Samstag Abent dianysy 10 october 2 geseln 12 tag Zu 32 ₰ .... fl 1 ℔. 4 ₰ 12
Item Samstag Abend lucas 17 october 2 geseln 12 tag Zu 32 ₰ .... fl 1 ℔. 4 ₰ 12
Item Samstag N Vrsalla 24 october 2 gesellen 12 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 2 ₰ 0
Item Samstag tag Wolfgangj 31 tag october 2 gesellen 10 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 0 ₰ 8
Item Samstag Nach linhardj 7 Nouemer 2 geseln 10 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 0 ₰ 8

Suma 44 taglon Zu 32 ₰
Suma 32 taglon Zu 26 ₰
thutt alls fl 8 ℔. 7 ₰ 14

(7. Seite)

1506

Item Samstag Nach Marthin 13 tag Nouemer 2 geselln 12 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 2 ₰ 0
Item Samstag Nach elisabett 20 Nouemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 4 ₰ 18
Item Samstag Nach katerina 28 Nouemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ .... fl 1 ℔. 4 ₰ 18

Item Samstag abentt Nickulaus 5 decemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 4 ₰ 18
Item Samstag abentt lucia 12 decemer 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 4 ₰ 18
Item Samstag Nach lucia 19 decemer 3 gesellen 18 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 7 ₰ 6
Item am Cristabentt 24 decemer 3 geselln 9 tag Zu 26 ₰ fl 0 lb. 7 ₰ 24

Suma 99 taglon Zu 26 ₰
thutt fl 10 lb. 1 ₰ 24

(8. Seite)
1507

Item Samstag Nach Jars tag 2 Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 lb. 0 ₰ 16
Item Samstag Nach obersten 9 Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 lb. 0 ₰ 16
Item Samstag V anthonij 16 Jener 3 geselln 15 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 4 ₰ 18
Item Samstag N Sebastian 23 Jener 3 geselln 18 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 7 ₰ 16
Item Samstag N. Paully Bekerung d 30 tag Jener 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 lb. 0 ₰ 16
Item Samstag Nach lichtmes 6 februar 4 geselln 20 tag Zu 26 ₰ ... fl 2 lb. 0 ₰ 16
Item Samstag Nach apalonia 13 february 5 geselln 30 tag Zu 26 ₰ ... fl 3 lb. 0 ₰ 24
Item Samstag Nach Jullian 20 february 4 geselln 16 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 5 ₰ 14
Item Samstag Nach Matheis 27 february 3 geselln 12 tag Zu 26 ₰ ... fl 1 lb. 2 ₰ 0

Suma 171 taglon Zu 26 ₰
thutt fl 17 lb. 5 ₰ 12

(9. Seite)
1507

Item Samstag Nach adrian 6 marzj 4 gesellen 19 tag zu 32 ₰ padgellt 12 ₰ ... fl 2 lb. 3 ₰ 26
Item Samstag Nach gregorj 13 Marzj 4 gesel' 19 tag Zu 32 ₰ padge' 12 ₰ ... fl 2 lb. 3 ₰ 26
Item Samstag Nach gertrautt 20 Marzj 1 geseln 5 tag Zu 32 ₰ vnd padg' 3 ₰ ... fl 0 lb. 5 ₰ 17

Item Samstag Nach Beneditt 27 Marzj 4 geselln 19 tag Zu 32 ₰ padgelt 12 ₰ ..... fl 2 tt. 3 ₰ 26

Item Samstag V ambrosy 3 aprill 2 geselln 8 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 0 ₰ 10

Jtem Samstag V thiburzj 10 aprill 1 geselln 6 tag Zu 32 ₰ ..... fl 0 tt. 6 ₰ 15

Item Samstag V Vigens 17 aprill 2 geselln 9 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 1 ₰ 12

Item Samstag V S Marxs 24 aprillis 2 geselln 8 tag Zu 32 ₰ padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 0 ₰ 12

Item freitag N S Marxs 30 aprill 10 tag 32 ₰ pg 6 ₰ fl 1 tt. 2 ₰ 14

Item N walb' 8 mey 2 ge' 10 tag Zu 32 ₰ pg 6 ..... fl 1 tt. 2 ₰ 14

Item Samstag Sofia 15 mey 6 tag Zu 32 ₰ pg 3 ..... fl 0 tt. 6 ₰ 15

Item Pfingst abent 22 mey 5 tag Zu 32 ₰ pg 3 ..... fl 0 tt. 5 ₰ 13

Item Samstag N Vrbanj 29 mey 3 tag Zu 32 ₰ ..... fl 0 tt. 3 ₰ 6

Suma 127 taglon Zu 32 ₰
thutt fl 16 tt. 1 ₰ 2

(10. Seite)

1507

Item Samstag Bonyfazj 5 Junyus 3 ge' 10 tag Zu 33 ₰ padg' 9 ₰ ..... fl 1 tt. 2 ₰ 27

Item Samstag V vitj 12 Junyus 2 ge' 10 tag Zu 33 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 2 ₰ 24

Item Samstag N vitj 19 Junyus 3 ge' 12 tag Zu 33 ₰ Padgellt 9 ₰ ..... fl 1 tt. 5 ₰ 3

Item Samstag N Sibentte 26 Junyus 3 geseln 15 tag Zu 33 ₰ Padg' 9 ₰ ..... fl 2 tt. 0 ₰ 0

Item Samstag N V l frawen Suchung 3 Jullius 1 ge' 5 tag Zu 33 ₰ Padg' 3 ₰ ..... fl 0 tt. 5 ₰ 18

Item Samstag N killian 10 Jullius 2 ge' 10 tag Zu 33 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 2 ₰ 24

Item Samstag Nach Margretj 17 Jullius kein ..... fl 0 tt. 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Madalena 24 Jullij kein ..... fl 0 tt. 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Jackoby 31 Jullius kein ..... fl 0 tt. 0 ₰ 0

Item Samstag afra 7 augustus 2 geselln 11 tag zu 33 ₰ vnd Padg' 6 ₰ ..... fl 1 tt. 3 ₰ 27

Item Samstag Nach larentj 14 augustus 2 gesellen 10 tag Zu 33 ₰ padgellt 6 ₰ ..... fl 1 tt. 2 ₰ 24

Item Samstag Nach Sebaldj 21 augustus 5 tag Zu 33 ₰ padgellt 3 ₰ ... fl 0 ℔ 5 ₰ 18
Item Samstag Nach Bartollimej 28 augustus 2 tag ... fl 0 ℔ 2 ₰ 6

Suma 90 taglon Zu 33 ₰
thutt mit Padgellt fl 12 ℔ 0 ₰ 3

(11. Seite)

1507

Von Samstag Nach Bartollimej pies auff Sandtt endres abentt keinen gesellen Nitt gehabtt, vnd an dem tag Wieder mitt Zwayen gesellen angefangen,

Item Zallt Samstag Sandtt Barbara abentt 2 ge' 10 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ ... fl 1 ℔ 0 ₰ 14
Item Samstag Vor lucia 11 decemer 2 geseln 8 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ ... fl 0 ℔ 7 ₰ 4
Item Samstag Nach lucia 18 decemer 2 ge' 12 tag Zu 26 ₰ Padg 6 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 6
Item Crist abentt 24 decemer 2 ge' 8 tag Zu 26 ₰ Padgelltt 6 ₰ ... fl 0 ℔ 7 ₰ 4
Item freitag Nach Cristag 31 decemer 2 gesellen 6 tag Padg' 6 ₰ ... fl 0 ℔ 5 ₰ 12

Suma 44 tag Zu 26 ₰
thutt Mit Padgelltt
fl 4 ℔ 5 ₰ 16

(12. Seite)

1508

Item Samstag Nach obersten 8 Jener Zway geselln 10 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ ... fl 1 ℔ 0 ₰ 14
Item Samstag Vor anthonj 15 Jener 2 ge' 12 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ ... fl 1 ℔ 2 ₰ 6
Item Samstag Nach angnes 22 Jener 9 tag Zu 26 ₰ Padg' 6 ₰ ... fl 0 ℔ 8 ₰ 0
Item Samstag Nach Paully bekerung kein ... fl 0 ℔ 0 ₰ 0
Item Samstag agatha 5 february 4 geseln 17 tag Zu 26 ₰ Padgelt 12 ₰ ... fl 1 ℔ 6 ₰ 22
Item Samstag Vor Valentin 12 february 3 geselln 16 tag Zu 26 ₰ Padg' 9 ₰ ... fl 1 ℔ 5 ₰ 23
Item Samstag Nach Jullian 19 februarj 3 ge' 19 tag Zu 26 ₰ Padgellt 9 ₰ ... fl 2 ℔ 0 ₰ 0

Item Samstag Nach Matheis 25 februar 4 geselln 12 tag
Zu 26 ₰ Padg' 12 .... fl 1 tt. 2 ₰ 12

Suma 95 taglon Zu 26 ₰
thutt mit Padgelltt,
fl 10 tt. 0 ₰ 11

Meister adem sagtt, das noch zu machen wer, das kontten die gesellen nitt, Er woltß Selbs machen, kontt er Nitt schwach heitt halbn thon,

(13. Seite)

1508

Von samstag Nach Matheis 25 tag february, Pies auff mantag Nach ambrosy 10 aprillis keinen gesellen Nitt gehabtt, vnd an dem tag Wieder mit 3 geselln angefangen

Item zallt Samstag Nach thiburzi 15 aprily 3 geselln
11 tag Zu 32 ₰ Padgellt 9 ₰ .... fl 1 tt. 3 ₰ 19

Item asterabentt 22 aprillis 3 ge' 15 tag Zu 32 ₰
Padg' 9 ₰ .... fl 1 tt. 7 ₰ 27

Item Samstag Nach astern 3 ge' 9 tag Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ fl 1 tt. 1 ₰ 15

Item Samstag Nach Walburgis 6 Mey 3 geselln 9 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 1 tt. 1 ₰ 15

Item Samstag Nach Pangrazj 13 Mey 3 geselln 18 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 2 tt. 2 ₰ 21

Item Samstag Vor Ellena 20 tag Mey 3 geselln 18 tag
Zu 32 ₰ Padg' 9 ₰ .... fl 2 tt. 2 ₰ 21

Item Samstag Nach Vrbanj 27 Mey 5 geselln 26 tag Zu
32 ₰ Padgellt 15 .... fl 3 tt. 3 ₰ 1

Suma 106 taglon Zu 32 ₰
thutt myt Padgelltt
fl 13 tt. 6 ₰ 5

(14. Seite)

1508

Meyster adem stainmetzs, Hatt Angefangen, die stain so mit den vorgeschriben taglon gehawen sindtt, auff Sandtt Michells kar Zusetzen, am Mantag Nach Sandt Vrbans tag der 29 tag Mey,

Item Zallt Samstag tag Erasmius d 3 tag Junyus, meist'
Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ 5 ₰ Padg' vnd 4 geseln
20 tag Zu 36 ₰ 12 ₰ Padgelltt, ... fl 3 tt. 6 ₰ 1

Item Samstag Nach Bonifatzj 10 tag Junyus meist' Mertzs
6 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ 4 geselln 24 tag Zu 36 ₰
Padg' 12 ₰ .... fl 4 tt. 3 ₰ 23

Item Samstag Nach Vitj 17 Junyus Meist' Mertzs 2 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ Vnd 4 geselln 8 tag Zu 36 ₰ Padg' 12 ₰ ..... fl 1 ℔ 4 ₰ 13
Item Freitag S Johans abentt 23 Junyus Meister Mertzs 4 tag Zu 40 ₰ padg 5 4 geselln 16 tag Zu 36 ₰ padgellt 12 ₰ ..... fl 2 ℔ 8 ₰ 9
Item Samstag Nach Petry vnd Paull 1 Julius meyster Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ vnd 4 geselln 20 tag Zu 36 ₰ padg' 12 ₰ ..... fl 3 ℔ 6 ₰ 1

Suma 22 taglon Zu 40 ₰
Suma 88 taglon Zu 36 ₰
thut mit Padgeltt fl 16 ℔ 3 ₰ 11

(15. Seite)
1508

Item Samstag tag killian 8 Jullius 4 geseln 24 tag Zu 36 ₰ Padgellt 12 ₰ ..... fl 3 ℔ 4 ₰ 0
Item Samstag Nach margretj 15 Jullius Meist' Mertzs 5 tag Zu 40 ₰ padg' 5 ₰ 4 geseln 20 tag Zu 36 ₰ padgellt 12 ₰ ..... fl 3 ℔ 6 ₰ 1
Item Samstag abentt Maria Madalena 21 Jullius 2 gesellen 10 tag Zu 36 ₰ pg' 6 ..... fl 1 ℔ 3 ₰ 24
Item Samstag Nach Jackoby 28 Jullius 2 geselln 8 tag Zu 36 ₰ Padgelltt 6 ₰ ..... fl 1 ℔ 1 ₰ 12
Item Pfinztag Nach Pettry kettenfeir 3 augustus 2 geselln 6 tag Zu 36 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 0 ℔ 7 ₰ 12
Item Samstag Nach larentj 11 augustus 2 geselln 12 tag Zu 36 ₰ padgelltt 6 ₰ ..... fl 1 ℔ 6 ₰ 6
Item Samstag abentt Sebaldj 18 augustus 2 geselln 12 tag Zu 36 ₰ Padg' 6 ₰ ..... fl 1 ℔ 6 ₰ 6
Item Samstag Nach Bartollimej 25 augustus kein Stainmetzs ..... fl 0 ℔ 0 ₰ 0
Item freitag Vor egidj 31 augustus 2 gesellen 10 tag Zu 36 ₰ padg' 6 ₰ ..... fl 1 ℔ 3 ₰ 24

Suma 5 taglon Zu 40 ₰
Suma 102 taglon Zu 36 ₰
thut Mit Padgelltt fl 15 ℔ 5 ₰ 7

Allso Hett der Paw Mit Meister adem vnd sein gesellen Ein Endtt

(16. Seite)

Suma das Ich stainmetzs geselln Zalltt Hab 445 taglon Zu 26 ₰ macht ..... fl 45 ℔ 7 ₰ 20

Suma daß Ich den stainmetzs geselln Zallt Hab 277 taglon Zu 32 ₰ macht ..... fl 35 ℔ 1 ₰ 14

Suma das Ich Stainmetzs geselln Zallt Hab 90 taglon Zu 33 ₰ macht ..... fl 11 ℔ 6 ₰ 18

Suma das Ich Stainmetzs geselln Zallt Hab 190 taglon Zu 36 ₰ macht ..... fl 27 ℔ 1 ₰ 6

Suma das Ich den stainmetzn geselln vnd meister Mertzs Zalltt Hab, 27 taglon Zu 40 ₰ Macht ..... fl 4 ℔ 2 ₰ 12

Suma das Padgelltt das Ich Meister Mertzs vnd den stainmetzn geselln geben Hab macht ..... fl 1 ℔ 2 ₰ 24

Suma Alle taglon die Ich Meist' Mertzs vnd stainmetzs geselln von stainen vnd setzen bezallt Hab Sindt 1029 Hab Ich In da fur Zalltt, Mit Padgelltt
fl 125 ℔ 5 ₰ 10

(17. Seite)

Item von Siben Planetten vnd treien Pild' vnd ettlich thir alls Zum Paw gehorig dauon Zu Hawen ..... fl 20 ℔ 1 ₰ 18

Item cost die Hütten darinen Man die stain gehawen Hatt fl 0 ℔ 8 ₰ 7

Item die erden Von den gehawen stainen auß zufüren ..... fl 1 ℔ 1 ₰ 9

Item Von den gehauen stainen von Meist' adem an Marck Zufüren ..... fl 2 ℔ 4 ₰ 22

Item Von ecksen eysen Zu steheln vnd spitzn die man Zum stain Hawen praucht ..... fl 6 ℔ 2 ₰ 5

Item Vmb 2 eysna stangen vntter den grosen stain der ob dem kaiser stett wugn 2 c' 33 ℔ fur das pfundtt 52 ₰ ..... fl 5 ℔ 0 ₰ 0

Item vmb 4 c' 75 ℔ pleis Zum Vergise' wo Man eisen vnd clamern In die stain legtt ..... fl 10 ℔ 4 ₰ 6

Item dem Henffling Vmb kalck ..... fl 1 ℔ 8 ₰ 3

Item Zwayen taglonern die Im Rad gingen da man stain Hin auff Zug zalltt In 58 tag Zu 22 ₰ macht mit Padgelltt, ... fl 5 ℔ 1 ₰ 6

Suma fl 53 ℔ 6 ₰ 10

(18. Seite)

Noch dem Vnd meister adem dieß gepew von stain berg meister vnd angeber gewest vnd gemacht, wie die So Vorn Peym Ratschlag gewest, Von In geratt-

schlagtt ist, vnd Im Nie kein taglon geben, ist
durch meister Hans pehaym stainmetzs, Meister
Jorgen stadelman, Eins erbern Rats stattwerckleutt,
vnd meister Petter vischer, Ratschmidtt, Meister
Sewastian lintenast, Mitt verwilligu' Her vlman
stromerß des Pflegers, vnd mein Petter Harstorffer
kirchemeister, gesprochen, Im zu schenck auff das
So er vor Entpfangen Hatt, als 56 fl vnd seiner
Hausfrawe' 4 fl thutt........ fl 60 ℔. 0 ₰ 0

Zallt Im ain tag Mathes der 21 tag Septemer 1508 Jar,

(19. Seite)

Allso Hab Ich ausgeben Wie Vorn Nach
Ein ander stett, Rattschlagen, Vmb stain
Staine Pilld' taglan Meister Mertzs
vnd stain metzs geselln, taglonern
vnd meister adem geschenck ist,
was Ich sunst dar Zu kaufft Hab
vnd außgeben Macht alls In Ein
Suma fl 279 ℔. 5 ₰ 2

Guido von Siena.

Die Frage, die hier von Neuem berührt wird, ist allen, die sich mit der Geschichte der Malerei des Dugento befaßt haben, zur Genüge bekannt. Es wäre wenig lohnend, die alten widerstreitenden Meinungen um eine neue zu vermehren, aber es erscheint als Pflicht, die Urkunden sprechen zu lassen. An die Frage der Datierung des einzigen Bildes, das sich vom Meister Guido erhalten hat, knüpft sich der Streit wegen der Präzedenz der Sieneser oder der Florentiner Malerei. In Wirklichkeit erweist er sich als müßig; in den früher feindlichen, damals jedoch politisch eng verknüpften Nachbarstädten hat sich die schöne Blüte zu gleicher Zeit entfaltet, als die rechte Stunde gekommen war.

Die Protagonisten der Meinungsverschiedenheit über die Datierung der von Guido gemalten thronenden Madonna mit dem Kinde waren der verstorbene Gaetano Milanesi in Florenz[1]) und Prof. Wickhoff in Wien.[2]) Das Bild, ehedem in San Gregorio, dann nach Zerstörung dieser Kirche in das benachbarte San Domenico überführt, befndet sich seit zwei Dezennien im Palazzo Pubblico und ist in einer trefflichen Lombardischen Photographie auch jedem Fernen zugänglich. Die Unterschrift lautet: »Me Gu(id)o de Senis diebus depinxit amenis, quem Christus lenis nullis velit agere penis Anno d. M.« Dann bricht die Zeile in einem stumpfen Winkel um, weil sie sich vor der Vorderleiste des Fußbrettes vor dem Thron der Madonna auf dessen Schmalseite fortsetzt. Auf die Jahreszahl M folgt hier die weitere »CC«, dann ein kleiner Zwischenraum, dann XX, wiederum ein kleines Intervall, dann I. Die Jahreszahl, wie sie dasteht, ergibt MCCXXI, doch Milanesi glaubte in dem ersten Zwischenraum habe ursprünglich ein L, in dem zweiten ein X gestanden, die Zahl sei mithin MCCLXXXI gewesen. Die Buchstaben (und Zahlen) sind weiß auf blauem Grunde; Milanesi nahm an, bei einer Restaurierung des Bildes (die auch Wickhoff S. 285 zugibt, ohne daß er sie für die Inschrift gelten läßt) habe der wiederherstellende Maler die

---

[1]) Giornale Storico degli Archivi Toscani, III, 3 ss. — Fir. 1859 — Milanesi, Scritti vari. Siena 1873, S. 90 ss. (Neudruck des vorerwähnten Aufsatzes.)

[2]) »Über die Zeit des Guido v. Siena.« Mitteil. d. Öst. Inst. f. Gesch.-Forsch., X (1889), S. 244 ff.

Zahlen »L« und »X« verloschen vorgefunden, und er habe die Stellen mit blauer Farbe überstrichen.

Daß nun die Inschrift wirklich nicht in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten ist, dafür spricht ein naheliegendes Moment, das seltsamerweise nicht beachtet zu sein scheint. Der Schluß des Verses gibt so, wie er gelesen und veröffentlicht wurde und wie er auch wirklich jetzt lautet, gar keinen Sinn. »Quem Christus lenis nullis velit agere penis«, diese Worte entbehren aller Bedeutung. Wer sich aber für sein liebevoll gemaltes Bild eine so hübsche Inschrift dichtete oder von einem kundigen Freunde dichten ließ, wer seiner Mitwelt und den Spätern von den schönen Tagen erzählen wollte, in denen er die Gottesmutter mit ihrem Knaben malte, wer zu Füßen der Jungfrau die Bitte niederlegte, Christus, der Milde, möge ihn mit keinen Strafen quälen, der sorgte doch wohl auch dafür, daß sein Verslein richtig lautete, und sicher stand an jener Stelle einstmals angere statt agere. Von dem Strich über dem »a« ist aber bei sonst deutlichen Buchstaben nicht eine Spur zu bemerken, während das Zeichen über der Sigla für Christus klar bemerkbar, über »Ano« sogar ziemlich ornamental ausgestaltet ist, wie es diesem Abbreviaturstrich in gotischer Majuskelschrift zukommt. Die Worte »Christus« und »Anno« werden dem die Schrift erneuernden Maler geläufig, das Wort »agere« wird ihm vielleicht bekannt, das seltenere »angere« aber fremd gewesen sein. Für uns genügt die aus dem fehlenden Zeichen sich ergebende Tatsache, daß die Inschrift in ihrer jetzigen Gestalt nicht genau ist und eine ohne weiteres zuzugebende Lücke aufweist.

Trotzdem wäre es recht leichtfertig, allein daraufhin zu behaupten, die Jahreszahl müsse MCCLXXXI gelautet haben, oder MCCXXI müsse falsch sein. Dies wäre auch leichtfertig, wenn Milanesis Behauptung sich in der Tat nur auf die drei von Wickhoff angeführten Gründe stützte. Nach diesem wären es die folgenden: 1. das Schweigen der Dokumente über einen Maler Guido, der um 1221 gelebt habe; 2. das Bild entspräche stilistisch einer späteren Periode der Kunstübung; 3. die Lettern der Unterschrift gehören einer Schriftgattung an, die 1221 noch nicht üblich, sondern erst Ende des 13. Jahrhunderts in Gebrauch gekommen sei.

Finden wir uns zunächst mit den drei Argumenten ab. Das erste ex silentio, an sich freilich wertlos, erhält denn doch eine erhebliche Bedeutung, wenn die reichlichen Sieneser urkundlichen Quellen, denen sich für das 13. Jahrhundert kaum die einer anderen Stadt Italiens vergleichen lassen, zwar völlig über einen Guido vom Anfang des Dugento schweigen, während sie uns die Namen anderer Maler der Zeit nennen, wohl aber von einem Guido vom Ende dieses Säkulum sehr viel zu melden wissen. — Das zweite Moment verdient keine Erörterung, da

das zu Beweisende nicht Material des Beweises sein kann. — Das dritte Argument, das von Wickhoff sehr nachdrücklich bekämpft wird, steht auf schwankem Grunde, doch ebenso unsicher ist der Boden, auf dem sich die Widerlegung bewegt. Wer in paläographischen und epigraphischen Dingen bewandert ist, wird ehrlich bekennen müssen, daß das Jahrzehnt aus dem eine undatierte Urkunde, eine Inschrift oder Aufschrift stammt, aus der Schriftgattung nicht bestimmt werden kann. Bei derartigen Erörterungen bewegt man sich ganz und gar in dem Bereich subjektiver Auffassungen. Soweit solche überhaupt gestattet sind, gehört die in der Aufschrift des Sieneser Bildes angewandte gotische Majuskel allerdings der Zeit reicherer Ausgestaltung dieser Schriftart, dem Ende des Dugento, an; aber auch dieser Eindruck hat eben einen recht geringen Wert.

In Deutschland mögen sich nur wenige Exemplare des Giornale Storico degli Archivi Toscani vorfinden, denn in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war die Verbindung mit dem »bel paese« noch nicht eine so enge wie heute, und auch der Band vermischter Schriften Milanesis mag nicht in sehr zahlreichen Exemplaren über die Alpen gedrungen sein. Seine Darlegungen sind unter den Kunsthistorikern meist in der Form bekannt geworden, in der Prof. Wickhoff sie anführte, aber in dessen Erörterung ist der weitaus wichtigste Punkt, auf den Milanesi sich stützt, ganz unberücksichtigt geblieben. Dies sind die angedeuteten Erwähnungen des Guido (oder sagen wir vorsichtig eines Malers Guido) in den Sieneser Kämmerei-Registern, den sogenannten Libri della Biccherna.

Man weiß, daß die Holzdeckel dieser sich meist auf ein Halbjahr beziehenden Einnahme- und Ausgabebücher der Stadt- oder Staatskasse von den ersten Malern mit je einem Bilde versehen zu werden pflegten. Guido hat mehrere dieser Einbände künstlerisch geschmückt, doch keine der Tafeln hat sich erhalten. Die erste Erwähnung zweier für die Stadt ausgeführter Arbeiten findet sich in dem Ausgabenbuche von 1278. Milanesi, der diese Daten kannte, führte sie meist nur summarisch an. Diese früheste Eintragung lautete:

(1278, 15. November bis 31. Dezember. Biccherna 73 f. 47²)
»3 librae Guidoni pictori pro pittura, quam fecit in vexillo S. Martini et in maneria sive banderia barattarie.«

Das erstere Banner war das des Stadtdrittels San Martino, das der Mannschaft in diesem Bezirk im Kampfe voranwehte, das zweite das der Schenkwirte, Spielhalter etc., die mit ins Feld rückten und nach dem Brauch der toskanischen Kommunen eine eigene Fahne führten, bei der sie sich im Lager zu halten hatten.

Eine weitere Zahlung aus dem Juli 1286 bezieht sich auf den künstlerischen Schmuck von Biccherna-Deckeln (Bicch. 93 f. 198):

»10 sol. Guidoni pictori pro picturis, quas fecit in libris IIII^{o2} (der Vier, die die Kämmerei-Aufsichtsbehörde bildeten) et camerarii comunis.«

Außer dieser Notiz führt Milanesi eine solche von 1287 (vielleicht ist diese aber nur die vorstehend erwähnte, von ihm irrtümlich dem folgenden Jahre zuerteilte), und eine von 1290 (ist vom September des Jahres; Bicch. 103 f. 69) und von 1298 an.

Am wichtigsten sind die Notizen aus dem Biccherna-Register des Jahres 1295 (Nr. 112). Am 2. Oktober ist eine Zahlung verzeichnet, geleistet »Guidoni dipegnitori, quia depinxit in palatio comunis Senarum Maiestatem«. Dem Künstler war also der Auftrag erteilt worden, in dem damals seit sechs Jahren im Bau befindlichen Kommunal-Palast eine thronende Jungftau zu malen, ähnlich, wie er sie zuvor für San Domenico als Tafelbild geschaffen hatte. Vom 15. November desselben Jahres (f. 123²) findet sich die Buchung: »6 l. 10 s. Guidoni pittori, quia pinxit in palatio comunis duos apostolos scil. S. Petrum et beatum Paulum, et scripsit. CII licterarum (!) auri apud ymaginem virginis Marie.«

Ob die beiden Apostel nachträglich neben die thronende Jungfrau gemalt wurden, unter die man jene Unterschrift in Goldbuchstaben setzte, oder ob sie eine Gruppe für sich bildeten, ist nicht auszumachen, doch das erstere ist das Wahrscheinliche. Auf jeden Fall hatte das, was man den Maler in Gestalten und Farben ausdrücken ließ, einen tiefen, politischen Sinn. Ikonographisch bedeutete die Jungfrau an dieser Stelle Siena, das von der Himmelskönigin beschützte, die beiden Apostel bedeuteten Rom und ob sie neben ihr oder ihr gegenüber oder sonstwo an die Mauer gemalt waren, sie stellten eine Huldigung Sienas an die römische Kirche dar. Seit damals etwa zehn Monaten saß der machtvolle Bonifaz der Achte auf dem Thron des Apostels, und aus den erregten und zerfahrenen Verhältnissen der toskanischen Kommunen heraus blickte man voll Scheu und voll Bewunderung auf den mächtigen Römer, der gewillt und befähigt erschien, die hadernden Parteien unter seinen Willen zu zwingen. Die Städte fühlten sich durch den Reichsstatthalter Johann von Chalons-Arlay bedroht, der im Namen des deutschen Königs Adolf die Herausgabe der Reichsrechte beanspruchte und der bei den herrschenden Parteiungen durch ein Bündnis mit den Ghibellinen gefährlich werden konnte. Die Städte wollten sich durch bares Geld von ihm loskaufen, Bonifaz aber zog die Verhandlungen an sich. Seine Pläne, sich ganz Tusziens zu bemächtigen, hegte er gewiß von Anfang seiner Regierung an. Gesandtschaft auf Gesandtschaft ging von Florenz wie von Siena

an ihn ab; eben hatte er an Podestà, Kapitan und Rat von Siena (am 18. September 1295 — Staatsarch. Siena, Riform.) geschrieben, er habe mit den Gesandten der Stadt wegen der toskanischen Wirren verhandelt; man solle ihm unverzüglich eine größere Barsumme und neu instruierte Vertreter der Bürgerschaft schicken, dann werde er für die Verwendung des Geldes und »betreffs des Zustandes der Landschaft« seine Anordnungen treffen. Das nahe Orvieto hatte dem Papst vor Kurzem angetragen, er möge das Amt eines Podestà der Stadt übernehmen (20. September 1295), während natürlich ein Vertreter in seinem Namen regieren sollte. Dies geschah damals nicht, aber anderthalb Jahre später wurde der Papst wirklich zum Volkskapitan der umbrischen Kommune ernannt; sein Wappen wurde an den Orvietaner Volkspalast gemalt und zwei Statuen des Bonifaz wurden über zwei Toren aufgestellt, die übrigens beide noch vorhanden sind, die eine sogar noch an der ursprünglichen Stelle in einer Nische über Porta Maggiore, freilich durch Gesträuch dem Blick dessen entzogen, der sie nicht ausdrücklich sucht. Die Lust, sich Statuen errichten zu lassen, bildete nach dem Tode des Bonifaz einen Anklagepunkt, in dem gegen sein Andenken wegen Irrgläubigkeit und wegen vieler anderer Beschuldigungen geführten Prozeß. Damals, im ersten Jahre seines Pontifikates, war der Byzantinismus gegen das mächtige Oberhaupt der Kirche noch nicht so stark entwickelt, daß man sich durch die bisher völlig ungewohnte Errichtung von Statuen bei ihm einzuschmeicheln suchte; man verfuhr in Siena künstlerischer und zarter, und drückte die Huldigung für jenen Papst voll Herrsucht und Selbstgefühl durch ein Symbol aus, indem man Petrus und Paulus neben oder nahe der Patronin der Stadt malte und damit andeutete, daß man sich wie dem himmlischen Schutze der Jungfrau, so dem diesseitigen der römischen Kirche und dessen gelobe, der sie im Namen der beiden Apostel regierte.

Eine so hervorragende Aufgabe an so bedeutsamer Stelle zu lösen, dazu wurde gewiß einer der angesehensten Künstler berufen. Man hatte Duccio, aber man beauftragte Guido, was denn doch wohl besagte, daß man ihn diesem großen Meister gleichstellte. Es gab also einen hochangesehenen Maler namens Guido, der seit 1278 tätig war. Die letzten auf ihn bezüglichen Erwähnungen bemerken wir in Bicchernaregistern von 1299 (Bicch. 115, Fragment, f. 3[2]) und 1302. Im Juni 1299 empfing er Zahlung für das Malen von 54 Registerdeckeln für die Bücher des »notarius maleficiorum«, des Notars am Kriminalgericht; es handelte sich um das Wappen des Podestà, mit dem er die Deckel zu verzieren hatte. Am 26. Oktober 1302 (Biccherna 117 f. 322[2]) findet sich die Eintragung einer Zahlung an »Sere Giovanni Guidi, oparaio del comune di Siena«, die er zu übermitteln hatte, »a Guido dipegnitore per dodici fighure in

palazo per falsi testimoni e per falsatori di moneta«. Die Aufgabe, die dem Meister hier zufiel, war ebenfalls keine sehr erhabene, aber man weiß, daß der Künstlerhochmut eine Erfindung späterer Jahrhunderte ist. Guido hat im Kommunalpalast im Auftrage der Stadtregierung eine »Schandmalerei« ausgeführt, die zwölf Meineidige und Münzfälscher, wie üblich mit Beisetzung ihres Namens und ihres Verbrechens, bildlich brandmarkte.

Es bleiben nur zwei Möglichkeiten: entweder wir nehmen an, es habe einen Guido von Siena gegeben, von dem wir ein Bild und keine Urkunde, und es habe einen anderen gegeben, über den wir eine Fülle urkundlicher Nachrichten, von dem wir aber kein Bild besitzen, oder der Guido, der bis 1302 lebte, ist identisch mit dem Maler des Bildes aus San Gregorio oder San Domenico, das dann freilich nicht von 1221 sein kann, sondern etwa von 1281, weil die Ziffern dieser Jahreszahl sich am besten in die Lücken der Inschrift einfügen. Hätte es einen bekannten Guido der früheren Zeit gegeben, dem ein anderer gefolgt wäre, so hätte man dem Namen des zweiten wohl irgend ein Unterscheidungsmerkmal zugefügt. Schwerlich wird man indes einen Guido I und einen Guido II konstruieren wollen, und das Gemälde im Sieneser Palazzo Pubblico bildet kein kunstgeschichtliches Rätsel mehr, wenn es von einem Meister des ausgehenden Dugento gemalt ist.

Florenz, 31. März 1906. *Robert Davidsohn.*

Literaturbericht.

Malerei.

Robert Bruck. Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne 1906. 8°.

Im Vorwort bezeichnet der Verfasser sein Buch als einen Beitrag zur Inventarisation der Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen und als eine Vorarbeit für eine Geschichte der sächsischen Buchmalerei. Das zweite ist es aber schon deswegen nicht, weil in dem Verzeichnis natürlich nicht der sächsischen, sondern der in Sachsen bewahrten illuminierten Handschriften die niederländischen, französischen, italienischen und deutschen aber nichtsächsischen Manuskripte weitaus die Mehrzahl bilden. Von den 225 beschriebenen Handschriften werden von dem Verfasser selbst (im III. Register) nur 24 als sächsisch bezeichnet. Das erste aber, das Inventar der Handschriften mit Malereien, könnte ein sehr nützliches Buch sein. So wie es vorliegt, können daran nur die Abbildungen und die Register gelobt werden. Die Abbildungen, weil sie mit einer großen Zahl bisher ganz unbekannter Miniaturen, darunter recht importanten, bekannt machen; die sorgfältig gearbeiteten Register, weil sie über den Handschriftenbestand in den einzelnen Bibliotheken orientieren. Das eigentliche Buch aber besteht nur aus den in den Bibliotheken geschriebenen Beschreibungen die zu flink zu einem Buch geformt wurden, bevor die für ein solches Unternehmen unerläßlichen, aber auch sehr umständlichen Vorarbeiten abgeschlossen waren. Der Verfasser erwähnt zwar die von Franz Wickhoff herausgegebenen Handschrifteninventare Österreichs, er hat aber von diesen Vorbildern — namentlich der I. Band: Die illuminierten Handschriften in Tirol, bearbeitet von H. J. Hermann, ist ein vortreffliches Muster — nichts für die eigene Arbeit gelernt. Denn ein solches Buch muß, wenn es heutigen Ansprüchen genügen soll, sehr viel mehr bringen, als eine ungefähre Datierung der Handschriften, die Zuweisung zu einer Schule, die genaue Beschreibung der einzelnen Bilder. Wünschenswert sind bei den Handschriften, die schon in die Kunstgeschichte eingeführt sind, genaue Literaturnachweise. Nur wenigen der in Sachsen bewahrten Bilderhandschriften ist diese Einführung bisher zuteil

geworden. Doch ist z. B. der Valerius Maximus der Leipziger Stadtbibliothek, künstlerisch wohl das wertvollste Manuskript in den sächsischen Sammlungen, mehrfach in der kunsthistorischen Literatur behandelt worden. Diese Hinweise fehlen in dem Buch, es finden sich nur Zitate, wenn eine Handschrift einmal des Inhaltes wegen irgendwie philologisch traktiert worden ist. Das ist die Literatur, die den Bibliotheksbeamten bekannt war. Ganz unerläßlich aber ist bei einem Miniaturenkatalog die Einfügung des besprochenen Werkes in eine Gruppe von Arbeiten desselben Meisters oder doch derselben Schule in anderen Sammlungen. Denn die illuminierten Handschriften sind nicht einzelne Erscheinungen, fast zu jedem Stück lassen sich Arbeiten derselben Werkstatt nachweisen. Handelt es sich einmal ausnahmsweise um ein singuläres Werk, zu dem Gleichartiges nicht gefunden wurde, so mußte das ganz besonders hervorgehoben werden. In dem Buch werden nicht ein einziges Mal Manuskripte anderer Sammlungen zur näheren Bestimmung und Charakterisierung herangezogen. Erst dadurch aber wird der Miniaturenkatalog brauchbar und erst dadurch wissenschaftliche Arbeit. Ich möchte wieder auch in dieser Beziehung auf das mustergültige Buch von H. J. Hermann hinweisen. Wer ein solches Handschriftenverzeichnis schreiben will, muß sich zunächst eine ausgiebige Monumentenkenntnis verschaffen, die schwieriger und umständlicher zu erwerben ist, als die von Bildern und Statuen. Er muß außerdem über eine sehr reiche Sammlung von Abbildungen verfügen. Gehörte zur Abfassung eines Miniaturenkatalogs nur der gute Willen, dann wäre diese Literatur sehr viel umfangreicher. Dann existierte auch schon längst, wie ich glaube versichern zu dürfen, der immer noch ausstehende Katalog der Miniaturen aus dem Besitz des Berliner Kupferstichkabinetts.

Ob die langen Beschreibungen der einzelnen Miniaturen einem Benutzer des Buches besonders dienlich sind, lasse ich dahingestellt. Sicher hätte die Beschreibung da, wo eine Abbildung gegeben wurde, sich auf kurze Farbennotizen beschränken können. Mit einer Beschreibung wie der folgenden (S. 272): »Ein Mann, aus einem Hause heraustretend, prügelt einen vor ihm gehenden, wohlgenährten Hund« ist nicht viel anzufangen. Dafür fehlt aber bei dieser Nummer (es ist der Renner von Hugo von Trimberg der Leipziger Stadtbibliothek) jegliche Angabe über die Technik der Illustrationen, ob Federzeichnung, aquarellierte Federzeichnung oder Deckfarbenmalerei. Die Bemerkung fehlt leider nicht nur bei dieser Handschrift, die Mitteilungen über die Technik sind überhaupt sehr dürftig.

Ein zusammenfassendes Urteil über den künstlerischen Stil der Bilder in einer Handschrift wird selten gegeben. Auch diese Betrachtungen des Verfassers kann ich nicht für glücklich und weiterbringend halten. So

wird z. B. von einem deutschen Psalter der Leipziger Universitätsbibliothek aus dem 13. Jahrhundert gesagt: »Die Ornamentik, hier als Schreibkunst zu bezeichnen, gibt Zeugnis für eine sehr weitgehende Phantasiebegabung des Zeichners und bringt Gebilde, die, durchaus der deutschen Veranlagung entsprießend, uns an Märchen erinnern. Selbst das exakte Motivieren von ungewöhnlichen Stellungen, wie es später Albrecht Dürer darzutun beliebt, findet sich auch bereits bei diesen Zeichnungen« (S. 57). Was den Verfasser hier an deutsche Märchen erinnert, das ist die wohlbekannte Ornamentik der Gotik, ein phantastisches Schnörkelwerk, dessen Ursprung nicht in Deutschland, sondern in Frankreich zu suchen ist. Vorahnungen von Dürer im 13. Jahrhundert zu finden, das aber ist in einem ernsthaften Buche nicht statthaft. Von der Initialornamentik, einer wichtigen Materie, die in einem Miniaturenkatalog sicher nicht vernachlässigt werden darf, scheint der Verfasser wenig zu halten. Die Beschreibungen der Initialen: »bunte und vergoldete Initialen« S. 306 und sonst noch, »geschmackvolle Initiale« S. 323 sind, um das Gelindeste zu sagen, ungenügend. Für ornamentale Formen sind in den letzten Jahrzehnten eine Reihe prägnanter Ausdrücke in die wissenschaftliche Sprache eingeführt worden, die eine exakte, deutliche Beschreibung ornamentaler Gebilde in kurzen Worten ermöglichen. Wenn sie für alle Ornamente, die bei Initialen Verwendung finden, noch nicht vorhanden waren, dann mußten nach Analogie der bereits eingeführten neue Ausdrücke geformt und darüber in einer Einleitung berichtet werden. Wie das zu machen sei, war etwa aus Lichtwarks Buch: »Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance« zu lernen. Auch die Beschreibung eines Einbandes S. 239: »die Handschrift ist in einem sehr schönen und kunstgewerblich sehr wertvollen Ledereinband, bei dem Punz- und Schnittmanier Anwendung fanden, eingeschlossen« zeigt, daß der Verfasser, um wieder nur das Mildeste zu sagen, mit sehr unvollkommener Vorbereitung an die Arbeit gegangen ist.

Bei einem neuen Miniaturenkatalog wird der Interessent zunächst nach Werken der Buchmalerei fahnden, die den gegenwärtig besonders beachteten niederländischen und französischen Schulen des 14. und 15. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Von niederländischen Handschriften des 15. Jahrhunderts sind (nach dem Register S. 461) nur zwei in Sachsen vorhanden, Horarien der Dresdner Bibliothek Nr. 137 und 138. Nr. 137 ist aber nach der S. 336 gegebenen Abbildung eher französisch, nicht 2. Hälfte des 15., sondern besser Ende des 15. Jahrhunderts zu datieren. Bei dem Horarium 138, das ebenfalls der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts zugewiesen wird, sind nach den Abbildungen S. 337 bis 353 zwei verschiedene Hände zu unterscheiden, eine ältere vom Ende

des 15. und eine jüngere vom Anfange des 16. Jahrhunderts, an den einen Meister des Breviarium Grimani erinnernd.

Reichhaltiger und bedeutender ist die Sammlung französischer Bilderhandschriften in den sächsischen Bibliotheken. Das sehr schöne Jagdbuch des Grafen Gaston de Foix (Nr. 91, S. 240, Dresden) wird mit der Angabe »um 1400« für mein Gefühl etwas zu früh angesetzt. Das künstlerisch sehr hoch stehende Buch wurde nach dem Wappen für einen Dauphin von Frankreich hergestellt (der Verfasser vermutet Ludwig XI., dann aber mußte das Manuskript später datiert werden), ist seit 1467 im Besitz der Herzöge von Burgund nachweisbar. Schon der Umstand, daß das Buch in den Inventaren der Herzöge vom 15. Jahrhundert aufgeführt wird, bestätigt den großen Wert, der ihm beigelegt wurde, doch wohl nicht allein wegen des behandelten Gegenstandes. Bei der Beschreibung der Initialen findet sich (S. 243) der Ausdruck »spitziges Goldblattornament« verwendet. Damit ist wahrscheinlich das gemeint, was in der Miniaturenforschung seit alters her Dornblattmuster genannt wird. Der Ausdruck ist jedem geläufig und gibt auch gleich eine richtige Vorstellung, so daß seine Anwendung sich hier empfohlen hätte.

Das Horarium der Dresdner Bibliothek Nr. 107 S. 291 scheint nach den Abbildungen ein gutes Beispiel derartiger Gebetbuchmalereien zu sein, die ja in Frankreich handwerksmäßig hergestellt wurden. Die Datierung 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts ist zu ungenau, ich würde 1. Drittel des 15. Jahrhunderts dafür gesetzt haben. Der Petrarca Nr. 116 S. 306 und: Les Echecs amoureux Nr. 130 S. 319 sind hervorragende Beispiele der französischen Illuminierkunst, beide aus der Dresdner Bibliothek.

Abgesondert von der niederländischen und französischen Schule finden sich zwei Manuskripte als burgundisch bezeichnet. Eine solche Trennung ist hier kaum am Platz, da in dem Buch sonst auf die Zuweisung an kleinere Schulen und Gruppen verzichtet wird. Das ältere dieser beiden burgundischen Manuskripte, eine Apokalypse des 14. Jahrhunderts in der Dresdner Bibliothek, Nr. 51 S. 129, möchte ich übrigens für französisch halten. Burgundisch wurde es wohl nur genannt, weil es aus burgundischem Besitz kommt. Die Beschreibung beginnt mit dem Satz: »Die Handschrift stammt (vgl. Bibliothekskatalog) aus dem Besitze der Herzöge von Burgund.« Hier war eine nähere Angabe der doch sehr interessanten Herkunft unerläßlich. Die zweite als burgundisch bezeichnete Handschrift ist der berühmte Valerius Maximus der Leipziger Stadtbibliothek, Nr. 96 S. 261. Sie ist dem Anfang des 15. Jahrhunderts richtig zugewiesen (S. 261: Anfang des 14. Jahrhunderts ist ein störender Druckfehler). Von den 9 Miniaturen der zweibändigen Handschrift werden nur acht

Abbildungen gebracht, leider aber in so kleinem Maßstab, daß sie nur eine sehr unvollkommene Vorstellung von den so sehr reizvollen Originalen geben.

Der auf dem Dedikationsbild zu Beginn der Handschrift dargestellte Fürst ist bisher für einen französischen König, Karl V. oder VI., gehalten worden. Karl V. hat nämlich den Auftrag zu der französischen Übersetzung des Valerius Maximus gegeben, nach seinem Tode 1380 ließ sein Nachfolger Karl VI. das Werk fortsetzen. Der dargestellte Fürst könne also, meint Bruck, nur Karl VI. sein, mit dessen Alter stimme aber das des Fürsten auf dem Bild nicht. Nun erscheint es mir einmal sehr anfechtbar, nach einem so kleinen Figürchen auf einer Miniatur das Lebensalter der dargestellten Persönlichkeit bestimmen zu wollen. Dann meine ich, daß auf dem Dedikationsbild recht wohl noch Karl V. gemeint sein kann, auch wenn er bei Fertigstellung der Handschrift schon gestorben war. Bruck aber hält den Fürsten des Widmungsblattes für den Herzog Philipp den Kühnen von Burgund. Dafür gibt er auch den Grund an, daß der Fürst auf dem Bild eine Herzogskrone (Kronmütze) trage. Ich habe mich vergebens bemüht, den Unterschied zwischen der französischen Königskrone und der burgundischen Herzogskrone am Anfang des 15. Jahrhunderts festzustellen. Die französischen und burgundischen Münzen und Siegel der Zeit (diese Belehrung verdanke ich Herrn Direktor Menadier) geben darüber keinen Aufschluß. Soweit das kleine Krönchen auf dem Bild erkennbar ist, ist es ein Reifen mit stilisierten Blumen, der über eine Mütze gezogen ist. Diese Form ähnelt doch stark der französischen Lilienkrone, die übrigens in sehr verschiedener Gestalt getragen wurde. Gerade von Karl V. wissen wir aus dem Inventar seines Schatzes, daß er 56 Kronen besessen hat (Viollet-le-Duc, Mobilier III, 317). Von den Abbildungen zum Artikel Couronne bei Viollet-le-Duc kommt die von einem Teppich der Kathedrale zu Sens genommene Krone der der Leipziger Handschrift am nächsten. Die Krone von Sens wird vom König Salomon getragen, dem auf dem Teppich die Gestalt des französischen Königs Karls VIII. († 1498) gegeben wurde.

Daß es sich auf der Leipziger Miniatur nicht um einen burgundischen Herzog, sondern um einen französischen König handelt, gilt mir als feststehend. Auch die Miniaturen dieser Handschrift weise ich der französischen Schule zu. Die Beweisstücke dafür beizubringen, dürfte nicht schwer fallen. Ich verweise u. a. auf die Bible historiale der Pariser Bibliothek, eine Abbildung daraus bei Bouchot, l'Exposition des Primitifs Français, Tafel 21. Unter Nr. 156 und 157 führt Bruck zwei gedruckte Bücher mit Malereien an, aber ohne die üblichen und auch nötigen bibliographischen Angaben. Das »ausgemalte Bild« der Schön-

spergerschen Bibel Augsburg 1490 (S. 372) ist natürlich ein kolorierter Holzschnitt.

Meine Bemerkungen über die Brucksche Arbeit sollen dartun, daß sich darin schätzenswerte Materialien zum Buch finden, nicht aber der Inhalt, der nach dem Titel erwartet werden durfte. *Jaro Springer.*

Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios. Unter Mitwirkung von Christian Huelsen und Adolf Michaelis herausgegeben von Hermann Egger. Wien, Alfred Hölder 1906. 174 S. gr. 4° mit 3 Lichtdrucken und 70 Autotypien im Texte, und einem Atlas von 137 Blättern in Autotypie.

Als Band IV der Sonderschriften des österreichischen archäologischen Institutes liegt in einer nach jeder Richtung mustergültigen, von Archäologen und Kunsthistorikern seit langem mit Sehnsucht erwarteten Publikation jener Band von Handzeichnungen in der Bibliothek des Escorial nunmehr vor uns, der — seit ihn vor länger als zwanzig Jahren E. Müntz auf Grundlage seiner eigentlichen Entdeckung durch C. Justi in die Gelehrtenwelt einführte — nicht aufgehört hat, das Interesse der Fachkreise in hervorragendem Maße zu beschäftigen. Dem Herausgeber, der den letzteren schon seither durch wertvolle Studien auf verwandten Gebieten vorteilhaft bekannt geworden ist, gebührt für seine Gabe ihr uneingeschränkter Dank. Denn nicht nur ist er selbst in jahrelanger, unermüdeter, durch Schwierigkeiten und Hindernisse aller Art nicht entmutigter Arbeit mit vollem Erfolg der Lösung der mannigfachen Fragen nachgegangen, die sich ihm rücksichtlich des Ursprungs und Autors des Kodex sowie der Identifizierung und eingehenden Erklärung seiner einzelnen Zeichnungen entgegenstellten; er hat sich auch für die Bearbeitung zweier besonderer Gruppen derselben — jener, deren Gegenstände den engeren Gebieten der stadtrömischen Archäologie und Topographie angehören — der Mitarbeit und Unterstützung der beiden im Titel der Publikation genannten Forscher zu versichern gewußt, die heute als die kompetentesten Kenner der fraglichen Zweige archäologischen Wissens allgemein anerkannt sind.

Unser Kodex ist eines jener »Musterbücher«, wie sie die Künstler der Renaissancezeit anzulegen liebten, — darin übrigens nur ihren mittelalterlichen Berufsgenossen folgend, die sich ja ihre Vorlagen (die »Exempla« oder »Similia«, heute durch kuriose Volksetymologie noch im »Amtsschimmel« fortlebend) auch — nur in andrer Richtung und mit andrer Absicht — in eigenen »Exempelbüchern« zusammentrugen. Jene wollten sich damit teils eine Materialsammlung zu gelegentlicher Verwendung in eigenen Schöpfungen schaffen, teils war es das Studium und Interesse

für die dazumal alle Herzen bewegende Antike, die ihre Auswahl bestimmte — wie denn diese in all solchen Sammlungen stets das große Wort führt. Daß wir es in unserm Kodex — vielleicht bloß wenige Ausnahmen abgerechnet — nicht mit Originalaufnahmen nach der Natur oder den betreffenden Monumenten zu tun haben, wurde schon vom Berichterstatter gelegentlich seiner Studien über Sangallos barberinisches Zeichnungsbuch nachgewiesen (s. dessen Kritisches Verzeichnis der Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902, S. 16ff. und 47ff.[1]) Und zu dem gleichen Resultate gelangte — ganz unabhängig — auch Dr. Egger, der es in seiner Einleitung ausführlicher darlegt und begründet, als es der Berichterstatter am eben angegebenen Orte zu tun Veranlassung hatte.

In dieser Einleitung, die der kritischen Beschreibung der einzelnen Blätter des Kodex vorausgeht, legt Dr. Egger vorerst den Verlauf der seitherigen Bemühungen zur Publikation des Escurialensis dar, um sodann — und dies bildet den Schwerpunkt seiner Ausführungen — sowohl die Frage nach dessen Autor möglichst zu klären, als zugleich den ausführlichen Beweis für dessen oben berührte Natur (eines Musterbuches oder Übungsheftes eines jugendlichen Kunstschülers) beizubringen, und endlich die Vorlagequellen, die letzterer benutzt hat, nachzuweisen, sowie den Wert seines Skizzenbuches für die Forschung zu untersuchen.

Was die wichtigste dieser Fragen, die nach dem Autor, betrifft, so weist der Verf. nach, daß für sämtliche Blätter nur ein einziger Zeichner anzunehmen sei, vor allem deshalb, weil die zahlreichen Beischriften durchaus ein und dieselbe Hand verraten (eine Ausnahme machen die lateinischen Bemerkungen eines späteren Besitzers des Kodex, die dieser einzelnen Skizzen vom Standpunkte ihrer Verwendbarkeit für die eigenen praktischen Zwecke beigesetzt hat). Daß dies nicht Giuliano da Sangallo sei, wie seither von mancher Seite angenommen worden war, stellt Dr. Egger sodann unter Berufung auf die obenangezogenen Ausführungen des Berichterstatters fest, die er durch mehrere neue Beispiele stützt. Er erkennt hingegen den Autor des Escurialensis in einem unbekannten Schüler Domenico Ghirlandaios, wobei ihm als Ausgangspunkt das Judithbildchen Nr. 21 der Berliner Gemäldegalerie dient: in ihm nämlich begegnet ein

[1]) Dieses Ergebnis stand dem Berichterstatter sofort fest, nachdem ihm im August 1899 die Mitteilung der Photographien des Escurialensis durch die Güte Prof. A. Michaelis ihre Vergleichung mit denen des Barbarinianus ermöglicht hatte. Sie ergab zugleich, daß Sangallo nicht der Autor des Escurialensis sein könne (vgl. a. a. O. S. 17). Es sei hier noch hervorgehoben, daß keine einzige Zeichnung im Escurialensis eine Côte oder einen Maßstab zeigt, ein Umstand, der auch deutlich den sekundären Ursprung seiner Blätter beweist.

ganz eigenartiger Kapitelltypus, der in der gesamten italienischen Kunst nur noch in Ghirlandaios Freske der Geburt Mariä in S. Maria Novella wiederkehrt und den der Zeichner unseres Kodex auf fol. 22 auch kopiert hat; ferner findet sich im Bildchen die Darstellung eines Sarkophagreliefs, das ebenfalls im Kodex (fol. 5 v) gezeichnet ist. Hiervon ausgehend hat Dr. Egger das gesamte Werk Ghirlandaios daraufhin durchgesehen, ob darin weitere Benutzungen von Motiven nachzuweisen wären, die auch im Escurialensis vorkommen, und er hat deren eine so große Zahl aufgefunden, daß an dem Schulverhältnis unseres Zeichners zu Ghirlandaio nicht zu zweifeln ist und es sehr wahrscheinlich wird, daß einer großen Zahl seiner Skizzen Originalzeichnungen des Meisters als Vorlage gedient haben, die in seinem künstlerischen Skizzenbuche vereinigt waren. Daß ein solches existiert habe, wird durch Äußerungen Vasaris (III, 251) und Condivis (ediz. Frey S. 16) erwiesen. Der erstere hebt besonders eine partielle Stadtansicht von Florenz in den Fresken der Sassettikapelle hervor, und in Ghirlandaios Fresken begegnen noch fünf weitere Stadtbilder; es bildete also nicht bloß die Verlegung heiliger Szenen auf einen profanen Schauplatz, sondern in erster Linie die Wiedergabe des letzteren auf Grund getreuer Naturaufnahmen ein neues Element in seiner Kunst, welches auf seine Zeitgenossen nachhaltigen Eindruck üben mußte. So werden wir denn mit dem Verfasser nicht irre gehen, wenn wir auch die im Escurialensis enthaltenen (und z. T. auch von Sangallo kopierten) römischen Stadtansichten auf Originale im Skizzenbuche Ghirlandaios zurückführen, dem ja bei seinen wiederholten Aufenthalten in Rom Gelegenheit zu ihrer Aufnahme gegeben war. — Was die Entstehungszeit der Escurialzeichnungen anlangt, so bietet dafür das auf einer derselben verzeichnete Datum 1491 einen Anhaltspunkt, womit nicht gesagt sein soll, daß einzelne davon nicht früher oder später ausgeführt sein können. Darüber aber, welcher der zahlreichen Ghirlandaioschüler ihr Autor gewesen sei, ist es dem Verfasser nicht gelungen, zu einem sicheren Ergebnis zu gelangen.

Was die Bedeutung des Escurialensis für die archäologische wie die kunsthistorische Forschung anlangt, so hebt Egger an erster Stelle die stadtrömischen Veduten als solche hervor, die ihm einen ganz einzigen Wert sichern. Denn angesichts des Umstandes, daß die zeitlich nächsten Ansichten Roms in Heemskerks Skizzenbüchern erst zwischen 1532 und 1536 entstanden, geben die Veduten unseres Kodex das Stadtbild wieder, wie es vor den gewaltigen Neu- und Umbauten bestand, die Alexander VI. gleich zu Beginn seines Pontifikats vornehmen ließ. Der erschöpfende Kommentar, den Prof. Huelsen im beschreibenden Teile der vorliegenden Publikation diesen Blättern widmet, bietet soviel des Interessanten, daß

wir hier nicht weiter auf die Wichtigkeit des Gegenstandes einzugehen brauchen. Nicht minder bedeutend sind die Aufschlüsse, die wir aus den statuarische Bildwerke darstellenden Blättern für die Kenntnis der ältesten Antikensammlungen in Rom, für den damaligen Standort, die Erhaltung usw. einzelner Statuen und Reliefs, sowie den Zustand einiger Baudenkmäler gewinnen. Für diesen Teil hat Prof. Michaelis seine unvergleichlichen Kenntnisse dem beschreibenden Verzeichnis zur Verfügung gestellt, während der Herausgeber seinen Fleiß und seine Kenntnis an die Identifizierung der zahlreichen architektonischen Detailstudien gewandt, sowie den zumeist erfolgreichen Versuch gemacht hat, den antiken Kern aus der Renaissancehülle herauszuschälen und die Existenz eines Vorbildes aufzuweisen. Hervorzuheben ist dabei das Ergebnis, daß die im Escurialensis vorkommenden Nachbildungen von Kapitellen, Pilasterfüllungen u. dgl., die ähnlich an bestehenden Skulpturdenkmälern der Renaissance begegnen, nicht etwa von diesen kopiert sind, sondern einem jener »Musterbücher« entstammen, wie sie in den Werkstätten der Scarpellini im Gebrauche waren. Warum Dr. Egger für die fol. 22 und fol. 24 gezeichneten Details gerade ein solches Musterbuch Michelozzos voraussetzt, ist uns unerfindlich. In bezug auf die Lokalisierung der auf fol. 35 vorkommenden Beischrift »nella turpea« sei bemerkt, daß Giov. Rucellai in seiner Relation über das Jubiläum von 1450 (veröff. im Archivio romano di storia patria IV, 563 ff.) dafür die Angabe bringt (S. 578): La Turpea dove romani tenevano il tesoro al Campidoglio, — wonach darunter also der Saturnustempel zu verstehen wäre, in dem das Aerarium sich befand. Bei fol. 70, 71 und 75 endlich vermissen wir die Hinweise auf die analogen Skizzen in den Zeichnungsbüchern Sangallos. *C. v. Fabriczy.*

Albert Brockhaus. Netsuke. Versuch einer Geschichte der japanischen Schnitzkunst. Mit 272 schwarzen und 53 bunten Abbildungen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1905.

Dieses umfangreiche Werk setzt deutscher Arbeitskraft und Gründlichkeit das schönste Denkmal. Solange der deutsche Buchhandel in solchen Händen sich befindet, wie denen des Inhabers der Firma Brockhaus, kann mit Ruhe der Zukunft entgegengesehen werden, denn er wird nicht in banausischem Krämertum untergehen, sondern den idealen Zielen treu bleiben.

Auf 482 Seiten, von denen 102 ein ausführliches Künstlerverzeichnis enthalten, wird hier ein kleines aber bezeichnendes Gebiet japanischer Kunstfertigkeit in erschöpfender Weise behandelt. Die Netsuke (sprich: Netske), kleine knopfartige Schnitzwerke, nach dem Wurzelholz (ne) be-

nannt, woraus sie ursprünglich gefertigt wurden, sind dazu bestimmt, die Gegenstände, welche der Japaner an seinem Gürtel hängend zu tragen pflegt, die Medizinbücher (inzo), das Pfeifenfutteral, die Tabakstasche usw. festzuhalten. Wir können sie also als Anhänger bezeichnen. Sie sind nur in Japan üblich, scheinen aber ursprünglich, als sie etwa im 15. Jahrhundert in Aufnahme kamen, nach chinesischen Vorlagen oder wenigstens im Stil der chinesischen Kunst, die stets in Japan in hohem Ansehen gestanden und namentlich zu jener Zeit dort einen starken Einfluß ausgeübt hat, gefertigt worden zu sein. Dafür aber, daß sie aus China übernommen worden, dort somit vorher üblich gewesen seien, scheinen die Anzeichen zu fehlen.

Dieses besondere Gebiet der Schnitzerei, wozu die verschiedenartigsten Materialien, vor allem das Elfenbein, verwendet werden, und das sich durch die ungeheure Mannigfaltigkeit seiner Erzeugnisse auszeichnet, deren keines den übrigen genau gleicht, selbst wenn es sich um Kopien handelt, hat hier zum erstenmal eine monographische Behandlung erfahren. Der große Umfang der Brockhausschen Sammlung (1100 Stück), während in Europa daneben nur noch die Sammlungen des Britischen Museums (etwa 1400 Stück), des Herrn Tomkinson in England (über 1000) und des Herrn Michotte in Brüssel (über 500, jetzt dem Staate gehörend) in Frage kommen, rechtfertigt vollauf dieses Unternehmen.[1])

Die Netsuke zerfallen in flache knopfförmige und die weitaus wichtigere und eigentlich allein in Frage kommende Gattung der figürlichen, welche vielfach die Eigentümlichkeit, namentlich in der ältesten Zeit, besitzen, daß sie an der Vorderseite kantig, an der am Körper anliegenden Rückseite aber naturgemäß flach behandelt sind; ferner auch meist aufgestellt werden können (offenbar zum Zweck besserer Besichtigung), während sie für den Gebrauch doch nur als Anhänger in Betracht kommen.

Eine geschichtliche Behandlung dieses Kunstzweiges erweist sich insofern als schwierig, als die Japaner bei der Überlieferung ihrer Nachrichten über die Künstler (es kommt hierbei namentlich das im Jahre 1781 herausgegebene Soken Kisho, eine Beurteilung der Schwerterzieraten, in Frage) augenscheinlich von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen, als wir Europäer. Es kommt eben bei der Beurteilung dieser kleinen Werke, die ihre Blütezeit erst spät, vorwiegend im 17. und 18. Jahrhundert hatten, für uns weniger auf die geschichtliche Entwicklung

---

[1]) Außerdem sind nur noch zu nennen die öffentlichen Sammlungen in Leiden, München, Hamburg, das Musée Guimet in Paris, die Privatsammlungen Gilbertson, Sir Trevor Lawrence in London, Aug. Dreyfus und Gonse in Paris. Über Amerika fehlen die näheren Angaben.

als auf die Würdigung ihrer künstlerischen Eigenschaften an, die bisweilen sich zu einer außerordentlichen Höhe, wie wir sie sonst nur noch etwa in der ägyptischen Kunst antreffen, erheben. Werden sie doch in Japan selbst, als Erzeugnisse einer volksmäßigen, auf keine großen Überlieferungen zurückgehenden Kunst, gleich denen des Holzschnitts und des Buntdrucks, die eines noch jüngeren Ursprungs sind, von den hoch gebildeten Kennern verhältnismäßig nur niedrig eingeschätzt. Dafür aber können wir sie mit dem Verfasser vom rein künstlerischen Standpunkt aus mit hoher Befriedigung genießen wegen der »bescheidenen Zufriedenheit mit sich und der reizenden Außenwelt, rosigen Heiterkeit des Gemüts und feinsinnigen, oft humorvollen Auffassung auch der ernstesten Dinge zwischen Himmel und Erde«.

Immerhin wird es sich empfehlen, obwohl der Verfasser sich im wesentlichen mit der möglichst genauen Zusammenstellung der Nachrichten über die einzelnen Künstler begnügt, doch wenigstens gewisse Entwicklungslinien aufzustellen, die sich ja auch schon aus seiner Darstellung ergeben.

Die künstlerische Ausbildung der Nutsuke begann wohl gegen Ende des 15. Jahrhundert, doch wurden sie bei zum Ende des 16. nur nebenbei geschnitzt. Brockhaus vermutet, daß die Maskenschnitzer, welche bereits seit dem 10. Jahrhundert ihre Kunst mit Vollendung betrieben, sich hauptsächlich auf diesem Gebiete betätigt hätten, da gerade Masken häufig den Gegenstand der Netsuke bildeten. Seitdem vom Jahre 1605 an der Tabak im Lande angebaut wurde, mag der Bedarf nach solchen Anhängern sich besonders stark geäußert haben. Jedenfalls kommen sie erst seit dieser Zeit in allgemeine Aufnahme, als das Land durch die Beendigung der durch Jahrhunderte währenden Bürgerkriege im Jahre 1603 zur Ruhe zu kommen begann und im Gegensatz zu der bis dahin herrschenden höfischen Kunst sich eine volkstümliche entwickeln konnte. Namen von Netsukeschnitzern aus der vorhergehenden Zeit sind nicht bekannt. Auch aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts können nur solche von Maskenschnitzern angeführt werden, von denen sich annehmen läßt, daß sie vielleicht auch Netsuke geschnitzt haben. Als ein solcher ist z. B. Iyeshige zu nennen. Von den als Erzeugnisse der Familie Dema bezeichneten Netsukemasken wird wohl anzunehmen sein, daß sie nach den von dieser Künsterfamilie angefertigten wirklichen Masken kopiert worden sind. »Die meisten Netsuke aus dem 17. Jahrhundert sind unbezeichnet, in Holz, Knochen und Elfenbein; sind von schwerer, roher Arbeit, meist sehr lang, mythische Wesen oder chinesische Weise, auch Fremde (Koreaner und Holländer) darstellend, oder noch in chinesischer Weise wiedergegebene, stilisierte Tiere« (S. 118, wogegen auf S. 93

behauptet wird, daß erst seit ca. 1700 Netsuke von chinesischem Gepräge vorkommen). Als erster wirklicher Netsukeschnitzer wird Ryuho erwähnt († 1669), der aber diese Kunst auch nur als Nebenbeschäftigung neben der Malerei und der Poesie betrieb. Ferner wird Honami Koetsu genannt, der auch nur wenig gearbeitet hat. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt die Familie Dema hervor, die nur Maskennetsuke fertigte, besonders Sukemitsu; daneben die großen Künstler Korin, Ritsuo, Somin. Überhaupt pflanzt sich auch diese Kunst in bestimmten Künstlerfamilien fort und wird in besonderen Schulen gelehrt, deren Betrieb auf S. 109 anschaulich geschildert wird.

Während die erste Periode von 1450 bis 1720 gerechnet wird, stellt die zweite, welche bis 1817 reicht, den Höhepunkt der Gattung dar. »Die Netsuke werden geistreicher in der Auffassung der Motive, zierlicher in der Ausführung, vollendeter in der Form.« Die meisten, namentlich die hölzernen, sind fortan bezeichnet. Um das Jahr 1763 scheint ein Abschnitt gemacht werden zu müssen, da von da an, wie bei den Farbenholzschnitten, ein neuer Geist in die Darstellungen einzieht. Dieser späteren Zeit des 18. Jahrhunderts gehört auch die Mehrzahl der namentlich hervorgehobenen Künstler an. So Shuzan, der zwischen 1764 und 1781 blühte, nur in Holz und stets farbig arbeitete; seine Werke, die sich durch machtvollen Stil auszeichnen, waren schon 1781, als sie im Sokan Kisho (s. oben) nach den Zeichnungen seines Enkels abgebildet wurden (bei Brockhaus reproduziert), selten und daher häufig nachgemacht; der Künstler gehörte zur Kanoschule und arbeitete bei Sadanobu, war auch Bildhauer. Ferner Shumemaru (hier mit Abb.); Isai, der in den achtziger Jahren blühte, sehr zierlich nur in Elfenbein oder Walfischknochen arbeitete: seine Arbeiten sind selten und gesucht; gleichzeitig Miwa in Yedo, Begründer einer Schnitzerfamilie, arbeitete meist in Kirschholz, wurde besonders viel nachgebildet und gefälscht; Shugetsu, Begründer einer Künstlerfamilie; Masanao; Ryukei, vielleicht schon dem 19. Jahrhundert angehörend, wo drei Künstler dieses Namens lebten; die Familie Okano, deren Begründer bereits 1708 gestorben war, brachte es besonders durch Hohaku (Yatunori), der von 1754 bis 1824 lebte, und durch dessen [Adoptiv?-] Sohn Yasuhisa (1768—1826) zu Ruhm.

Die dritte Periode reicht von 1818 bis 1853, der Zeit, da der Kommodore Perry in Uraga landete und den Anstoß zur Überschwemmung Europas mit japanischen gewöhnlichen Arbeiten gab. Dieser Zeit gehören über 500 Schnitzkünstler an, über die nur wenig Näheres bekannt ist; die Schnitzer von Okimonos (Zierstücken für das Tokonoma) werden hier mit behandelt.

Ist demnach die geschichtliche Ausbeute für diesen Zweig nur gering, so hängt das wohl damit zusammen, daß in neuerer Zeit in Deutschland sich die Neigung auszubreiten beginnt, auf Äußerlichkeiten, wie die Bezeichnung der Werke mit Künstlernamen, ein Gewicht zu legen, das dem Wert dieser Werke durchaus nicht immer entspricht, die eigentlich künstlerischen Eigenschaften aber darüber zu vernachlässigen. So äußert sich auch Brockhaus sehr skeptisch über die Hervorhebung einzelner Künstler als besonders hervorragender, da hierüber in den alten Nachrichten zu wenig zu finden sei und Originale von Nachbildungen sehr schwer zu scheiden seien.

Nach kunstgeschichtlicher Auffassung besteht aber gerade die Hauptaufgabe darin, das Hervorragende von dem minder Bedeutenden, die Kopie von dem Original zu sondern, um den so gewürdigten Werken und ihren Verfertigern, falls man sie kennt, den gebührenden Platz innerhalb der Entwicklungsgeschichte anzuweisen. Ob Namen durch Bezeichnung oder sonst wie bekannt sind, hat erst in zweiter Linie in Frage zu kommen. An der Menge von Künstlernamen, die meist erst zu solchen Zeiten in größerer Masse aufzutreten pflegen, da die wirkliche Schöpferkraft nachzulassen beginnt und die Herstellung in Spielerei mit technischer Geschicklichkeit — wenn auch von hoher Sorgfalt und oft von anmutigem Gedankengehalt — auszuarten beginnt, ist der Kunstgeschichte wenig gelegen. Man wird wohl nach aller bisherigen Erfahrung annehmen können, daß der Japaner Kunstfragen von einem wesentlich verschiedenen Standpunkte aus anzusehen pflegt, als wir Europäer, da gewisse, uns nur schwer zugängliche Überlieferungen, namentlich auch in bezug auf den Inhalt der Darstellungen, bei ihm eine große Rolle spielen. Immerhin wissen wir, daß es dort eine Reihe durch Generationen hindurch besonders geschulter und allgemein anerkannter Kunstkenner gibt, welche über den Wert der einzelnen Stücke zuverlässigen Aufschluß zu geben vermögen. Deren Urteil sollte. soweit man es in Erfahrung bringen kann, stärker als bisher bei der Behandlung japanischer Kunstfragen zu Rate gezogen wesden.

Die jetzt herrschende Gewohnheit scheint dadurch aufgekommen zu sein, daß der Tätigkeit des sehr verdienstvollen und gewissenhaften Assistenten am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Herrn Shinkichi Hara, eine zu ausschlaggebende Bedeutung beigemessen wird. Herr Hara, der meines Wissens als Gelehrter, nicht aber als Kunstkenner in Japan ausgebildet ist, leistet unseren Sammlungen durch das Entziffern der für uns unlesbaren Künstlerinschriften, durch die Deutung der Darstellungen und dergleichen sehr wesentliche Dienste; wenn aber, wie das in den letzten Jahren geschehen ist, nach dem Vor-

gang seines eigenen Werkes über die Schwertzieraten auch die Kataloge der Stichblätter von G. Jacoby und der Netsuke von A. Brockhaus in der Weise unter seiner Beihilfe abgefaßt werden, daß sie mit einem Wust für uns ganz gleichgültiger Künstlernamen überladen erscheinen, nur weil solche Namen einmal vorhanden sind, während die Würdigung der Stücke nach künstlerischen Grundsätzen dabei sehr zu kurz kommt, so ist damit unserer Erkenntnis nur wenig gedient; ja es wird ihr im Gegenteil dadurch geschadet, daß sie durch eine Behandlungsweise, die wir — außer bei Lexiken — auf unsere einheimische Kunstgeschichte nicht anwenden, von der Hauptsache, nämlich der Feststellung des künstlerischen Wertes, der allein für uns eine Bedeutung hat, abgelenkt wird. Der Gesichtspunkt der Vollständigkeit, hier auf die Künstlernamen angewendet, ist wohl dort am Platz, wo es sich, wie bei Büchern, Drucken, Münzen und dergl., um Gegenstände handelt, welche in mehreren Exemplaren hergestellt werden; bei Kunstwerken individuellen Charakters aber wird es sich immer nur um eine richtig getroffene Auswahl zu handeln haben, wie es z. B. bei einer Gemäldegalerie darauf ankommt, daß sie recht viele gute Bilder besitze, während es ziemlich gleichgültig ist, ob in ihr eine größere oder geringere Zahl von Künstlern vertreten sei.

Nach dieser Abschweifung können wir wieder zu dem Werke zurückkehren und anführen, daß der dritte Teil die ausführliche Liste von 1473 Künstlernamen enthält, von denen 930 in wesentlich originalgroßen Nachbildungen gegeben werden, während ein nach Schriftzeichen geordnetes Verzeichnis deren Auffindung ermöglicht; der vierte und letzte einen nach Motiven geordneten beschreibenden Katalog der Sammlung Brockhaus, der eine Fülle interessanten Materials enthält, da der Sammler dieser Seite der Sache mit gutem Grunde seine besondere Aufmerksamkeit zugewendet hat. Schwierig bleibt es freilich, zu den zahlreichen Abbildungen den zugehörenden Text in diesem Katalog aufzufinden, da er keine fortlaufenden Nummern enthält und bei den Textabbildungen überhaupt kein Bezug auf ihn genommen ist. — Äußerst ergötzlich lesen sich am Anfang des dritten Teils die ausführlichen Auseinandersetzungen über die geradezu unüberwindlichen Schwierigkeiten, mit denen die Lesung japanischer Eigennamen zu kämpfen hat.

W. v. Seidlitz.

Graphische Kunst.

Max Geisberg. Das älteste deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten . . . Mit 68 Abbildungen. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. Heft 66, Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1905. 56 S. (Mk. 10).

Das nachweislich vor 1446 entstandene Kartenspiel ist vollständig, soweit es bekannt geworden ist, in Lichtdrucken nachgebildet und mustergültig beschrieben. Der Verf. hat damit eine höchst dankenswerte und eine überaus schwierige Arbeit geleistet. Die Dinge liegen sehr verwickelt. Es bedurfte des schärfsten Auges, peinlich genauer Beobachtung, jener Methode, die Max Lehrs für das Studium des deutschen Kupferstichs ausgebildet hat, um die Wirrnis aufzuklären. Es galt Kopien auszuscheiden, Varianten und Etats festzustellen und die ungewöhnliche Herstellungsart dieser Spielkarten zu erkennen. Die Blätter sind nämlich in den meisten Fällen nicht einfach je von einer Platte gedruckt, sondern von mehreren Plättchen. Der Meister stach z. B. eine Anzahl Bären und Löwen auf einzelne Platten, setzte daraus die Zahlenkarten der Tierfarben zusammen und stempelte die Figurenkarten mit den Tierzeichen. Solches Verfahren, zumal wenn es unsystematisch angewandt wird, wie hier, ist eine Quelle der Verwirrung für den »Ikonographen«. Und schließlich wird die Übersicht dadurch erschwert, daß die Karten ungemein selten geworden sind, daß große Lücken in den Reihen klaffen.

Der Verf. bietet, nach einer erklärenden Einleitung, einen Katalog der einzelnen Zeichen in den fünf vorkommenden »Farben«, dann erst das Verzeichnis der erhaltenen Karten, der Zahlenkarten und der Figurenkarten.

Nicht allein für die Geschichte des deutschen Kupferstiches ist die Veröffentlichung nützlich, sie ist auch im allgemeineren kunstgeschichtlichen Zusammenhang erfreulich. Der Meister der Spielkarten hat um 1440, doch wohl im Süden Deutschlands, mit freier Gestaltungskraft geschaffen. Da aus jener Zeit an süddeutschen Gemälden oder Zeichnungen sehr wenig erhalten, Profanes, Genrehaftes sonst so gut wie gar nicht zu finden ist, geben die Kartenblätter ein überraschendes Bild und Proben einer merkwürdig freien, heiteren Naturbeobachtung, die wir an anderer Stelle zu studieren und zu genießen kaum in der Lage sind.

Friedländer.

Richard Hamann. Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abb. und zwei Lichtdrucktafeln. Berlin, Bruno Cassirer, 1906. 4°.

Eine liebevoll eindringende Betrachtung der Radierungen des großen Meisters, die von seinem tiefmenschlichen Empfinden ausgeht und nicht nur die Darstellung des Lichtes, sondern auch die der Farbigkeit, soweit sie durch die verschiedene Behandlung des Stofflichen bedingt ist, als einen wesentlichen Zielpunkt seines künstlerischen Strebens nachweist. Zu bedauern bleibt, daß durch die Verteilung auf zu viel Abschnitte, in denen die einzelnen Blätter jedesmal wieder nach den besonderen Gesichtspunkten nicht nur des Gegenstandes (Bildnisse, Erzählungen, Landschaften), sondern auch der Behandlungsweise (plastische und malerische Darstellung, Farbe, Raum, Licht, Technik) durchgenommen sind, die Betrachtung auseinander gerissen wird. Auch erscheint die Aufeinanderfolge dieser verschiedenen Abschnitte, da sie sich weder an die Entwicklung des Künstlers noch an die natürliche Folge des künstlerischen Gestaltens anschließt, nicht überzeugend und wenig geeignet, das Gesamtbild der Persönlichkeit einheitlich und greifbar zu gestalten. Um solches auf diesem besonderen Gebiet der Tätigkeit Rembrandts zu erreichen, hätte das von der Technik handelnde Kapitel, welches jetzt am Schlusse steht, weit früher schon eingereiht werden sollen, auch eingehender behandelt sein, da nur so die wichtigsten Wandlungen seines Stils von der reinen Radierung durch die Überarbeitung mittels des Grabstichels bis zu der ihm eigentümlichen Behandlung der Kaltnadelarbeit voll zur Geltung gebracht werden können. An sich aber wird des Verfassers Beurteilung dem Künstler durchaus gerecht und wirkt nach vielen Beziehungen anregend. *W. v. Seidlitz.*

Mitteilungen über neue Forschungen.

Urkundliches über Andreas della Robbia Arbeiten für S. Maria del fiore. 1489 die XIJ[a] mensis septembris Spect. Viri Operarii Opere S. Marie del fiore civitatis florentie . . . deliberaverunt quod pro figuris positis super hostio offitij per quod itur versus bona Bartholomei de buondelmontibus vz (videlicet) contra hostium audientiarum solvatur Andree della Robbia summa L. XX[ti] pp. (parvorum) et sic et pro tali pretio obtinuerunt dictas figuras (Arch. dell'Opera, Deliber. dal 1486 al 1491 c. 64).

Dieser Vermerk betrifft das noch heute in der Domopera vorhandene Madonnenrelief, wie aus dem von Cavallucci (Les Della Robbia, Paris 1884, S. 104, n. 1) mitgeteilten Urkundenregest hervorgeht: 1489. Andrea di Marco della Robbia l'anno 1489 fa una Nostra Donna di terra invetriata con due angeli da lato, la qual si pose sopra la porta allato alla stanza del provveditore dell' opera, per prezzo di fiorini 20 (dieser Vermerk ist uns in den Büchern der Domopera entgangen). Und sehr wahrscheinlich bezieht sich auch auf dieselbe Arbeit (und nicht, wie Cavallucci a. a. O. S. 102 annimmt, auf ein anderes verlorenes Werk), die bei Vasari-Milanesi II, 180 n. 3 mitgeteilte Notiz aus dem Jahre 1487 über »alcune figure dentro certi compassi che furono poste sopra la porta dell' uffizio dell' Opera del Duomo dirimpetto all' Udienza«, denn die Bezeichnung der Örtlichkeit stimmt mit der im obigen Vermerk gegebenen völlig überein. Über diese Arbeit findet sich übrigens im Libro Cassa del 1487 der Eintrag: 1487. Andrea di Marco della Robbia L. 25 per compassi fatti all' Opera.

Auf ein nicht mehr vorhandenes Werk Andreas beziehen sich die folgenden drei Vermerke:

1490 dicta die XXquarta Januarii. Item (deliberaverunt) quod fiat quidam crucifixus ligneus ita congegnatus (congegnare = zusammenfügen) ut membra moveri videantur et serviat pro illum ostendendo populo in venere sancto quolibet anno a quicumque furet (?) expeditus, in quo ad plus expendantur fj sex largh. pro valore . . . . . . fj 6 Ll quatuor. (Arch. dell'Opera, Deliber. 1486—1491 a c. 78[v]).

1491 die XXVIIIJa Aprilis appretiaverunt crucifixum confectum per Andream Marci della Robbia vz. extimationis certe valoris fj quinque largh. pro valore, et ita solvatur dicto Andree (l. c. a c. 107).

1491 die XXIIJa Aprilis. Item quod solvantur Andree Marci della Robbia fj quinque largh. pro valore pro uno crucifixo per eum constructo pro ebdomada sancta vigore deliberationis in hoc c. 78 (l. c. a c. 106v).

Es handelt sich sonach um ein hölzernes Kruzifix mit beweglichen Gliedern, das den Andächtigen am Karfreitag vorgezeigt wurde (ein solches Kruzifix bewahrt noch heute das Museo civico in Treviso). Interessant ist der hierdurch gelieferte Nachweis, daß Andrea auch als Holzbildhauer arbeitete. Allerdings ist dies das einzige Zeugnis für eine Betätigung solcher Art bei ihm. *C. v. F.*

Empoli artistica. Unter diesem Titel gibt uns Odoardo H. Giglioli, der strebsame junge Florentiner Kunstforscher, dessen die Kunstschätze Pistojas behandelnde Schrift wir kürzlich an dieser Stelle besprochen haben (Bd. XXVIII, S. 287), nunmehr auch einen ausführlichen Führer für die sympathische Stadt Empoli, die aus früheren Jahrhunderten nicht wenige interessante Denkmäler in ihre gewerbreiche Gegenwart herüber gerettet hat (Florenz 1906, 302 S. 8° mit 30 Illustrationen). Es ist die erste zusammenfassende Darstellung des Themas und schon als solche, dann aber auch deshalb zu begrüßen, weil der Verfasser allen Fleiß und die gewissenhafteste Durchforschung des urkundlichen Materials, wie es ihm das florentinische Staatsarchiv und das städtische von Empoli darboten, an die Erledigung der vorgesetzten Aufgabe gewandt hat. Da er die wichtigsten Urkunden im Wortlaute seinem Texte einverleibt bzw. in einem Anhang zusammengestellt hat, im übrigen aber die Provenienzen der angezogenen dokumentarischen Zeugnisse genau vermerkt, so gewinnt seine Schrift eine über ihre nächste Bestimmung weit hinausgehende Bedeutung. Dies um so mehr, da sich unter jenen mehrere wichtige Urkunden befinden, die der Verfasser hier zuerst ans Tageslicht bringt. Auch die Fixierung der Autorschaft mehrerer Gemälde ist ihm zu verdanken. So die des Triptychons Nr. 17 im Museum der Collegiata auf den zuerst von Berenson (jedoch unter dem falschen Namen Fr. Rosselli) in die Kunstgeschichte eingeführten Rossello di Jacopo Franchi (Sirèn hatte ihn als »compagno di Bicci« bezeichnet, s. A'Arte 1904, S. 342—345); ferner die der beiden Tafeln Nr. 18 desselben Museums, als deren schon von G. Poggi vermuteter Schöpfer nunmehr durch urkundliche Belege Bicci di Lorenzo erwiesen wird. Betreffs Nr. 24, der von Engeln umgebenen Madonna in trono, die von Schmarsow als Jugendwerk Fra Filippo Lippis,

vom Cicerone (9. Aufl., S. 654) als dem Pesellino nahestehend angesprochen wird, während Berenson (Revue archéologique 1902, S. 191—195) sie direkt diesem Meister zuteilt, entscheidet sich Giglioli für einen anonymen Quattrocentisten, der unter dem Einfluß der Genannten stehend, »sa amalgamare alle qualità techniche del miniatore la grandiosità della composizione e la robustezza della modellatura«. Betreffs der Priorität der Zuteilung der beiden Engel am Sebastianaltar des Museums wäre zu berichtigen, daß sie nicht Crowe und Cavalcaselle gebührt (die sie erst in der neuen italienischen Ausgabe ihres Werkes angeben), sondern A. Schmarsow, der sie in seiner Artikelreihe über die Botticini in der Nationalzeitung in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts feststellte. In der Kirche S. Stefano des ehemaligen Augustinerklosters bestimmt unser Verfasser das Altarbild der Capp. Verdiani mit der Darstellung des hl. Nikolaus auf dem Hintergrund einer Ansicht der Stadt Empoli vom Jahre 1445 auf Bicci di Lorenzo, indem er zum Vergleich dessen Triptychon Nr. 1533 in den Uffizien heranzieht. Für die Geschichte der in der gleichen Kirche residierenden Compagnia della Croce, die Giov. Poggi unlängst (Rivista d' Arte 1905, Nr. 2 und 3) dargelegt, bringt Giglioli einige urkundliche Ergänzungen bei; ihre Kapelle hatte Masolino 1424 mit Fresken geschmückt, deren Auferstehung unter der jetzigen Tünche ihrer Wände vielleicht noch erhofft werden darf. Dasselbe läßt sich wohl auch für die Fresken hoffen, die Starnina 1408 in der Kapelle der Compagnia dell' Annunziata, ebenfalls in S. Stefano ausführte. Über sie gibt der von Giglioli aufgefundene Vertrag Auskunft (den er schon früher in der Rivista d'Arte 1905 Nr. 1 veröffentlicht hat). Für das der Kirche angebaute Oratorium der in Rede stehenden Genossenschaft schuf Bern. Rossellino 1447 (ein von Giglioli mitgeteilter Vermerk läßt vermuten, daß sie schon 1444 bestellt wurde) seine marmorne Verkündigungsgruppe. Unser Verfasser war so glücklich, im städtischen Archiv zu Empoli den aus dem sechzehnten Jahrhundert stammenden Auszug des Originalvertrags über die Anfertigung der Gruppe aufzufinden, den wir bisher nur in abgekürzter Gestalt kannten (s. Müntz, Les Archives des Arts, Paris 1890, S. 28). Interessant sind die Nachrichten über die Madonna del pozzo. In den völlig quatrocentistischen Formen ihres achteckigen Kuppelbaues und ihrer Arkadenloggia würde niemand als Zeit ihrer Entstehung das Jahr 1621 vermuten; ihr Schöpfer ist der einheimische Baumeister Andrea Bonistalli. Ein bemerkenswertes Werk ist — nach dem in Photographie mitgeteilten Detail aus demselben zu schließen — das Tafelbild einer Pietà in S. Maria a ripa, vom Verfasser der Schule Ghirlandaios mit Einflüssen Andrea Castagnos zugewiesen. Ebendort verdient eine Madonna in Glorie mit den hl. Ansel-

mus und Hieronymus, eine frühe Arbeit Soglianis Beachtung. In der unserer Kirche angebauten Compagnia della Concezione macht Giglioli auf das kolossale Altarbild aufmerksam: es ist eine leider fast völlig übermalte Kopie der Konzeption Vasaris in SS. Apostoli zu Florenz, die er 1540 im Auftrag Bindo Altovitis ausführte. Die beiden (auch von Vasari VI, S. 259) erwähnten Tafeln Jac. Carruccis in der Kirche S. Michele seines Geburtsortes Pontormo bei Empoli hat der Verfasser zuerst in der Rivista d'Arte (1905 S. 146) bekannt gemacht. — Eine ausführliche Bibliographie und sehr sorgfältig gearbeitete Register erhöhen den Wert und die Brauchbarkeit der Arbeit Gigliolis, die als Muster ihrer Art hingestellt zu werden verdient. *C. v. F.*

Zaccaria Zacchi, dem Volterraner Maler und Bildhauer widmet Dr. Raff. Scipione Maffei ein Schriftchen (Di Zaccaria Zacchi pittore e scultore volterrano 1474—1544. Volterra 1905, 23 S. in 8°), aus dem wir indes mehr Neues über die Familienverhältnisse und Lebensdaten als über die Schöpfungen des Künstlers erfahren. Im Gegensatz zu der von Milanesi (Vasari IV, 548 n. 2†) mitgeteilten Nachricht, die ihn am 6. Mai 1473 in Arezzo geboren sein läßt, fand unser Verfasser im »Libro dell' età« des Kommunalarchivs von Volterra den Oktober 1474 als Geburtstagsdatum eingetragen.[1]) Die früheste dokumentarische Nachricht über seine künstlerische Betätigung bezieht sich auf die Bemalung einer Totenbahre für die Kirche S. Marco im Jahre 1494. Die oben zitierte Quelle bei Vasari berichtet sodann über die Zusammenfügung eines in Stücke gebrochenen Madonnenfreskos im Priorenpalaste (1506); endlich schmückte Zaccaria laut urkundlichem Nachweis unseres Verfassers 1513 ein Reliquienbehältnis für S. Pietro in Selci mit Gold und Farben aus. Auch den Nachweis einer Zeichnung Zacchias, eine weibliche Figur darstellend, in einem jetzt in Novara aufbewahrten Dantekodex, der einst Eigentum seines Vaters war, verdanken wir unserm Verfasser (sie ist bezeichnet: fecit Zaccheria). Besser sind wir durch Vasari-Milanesi von Zacchias Tätigkeit als Bildhauer unterrichtet, die er namentlich in Bologna ausübte, wohin er sich schon 1516 begab (s. Archivio storico dell' Arte III, S. 69). Urkundlich ist er dort jedoch erst seit 1524 bezeugt, wo er für S. Michele in Bosco vier Heilige

---

[1]) In einer uns bei der Korrektur dieses Beitrages zugehenden zweiten Schrift unseres Verfassers (Volterra, Note, osservazioni ed appunti, Melfi 1906 pag. 20) erklärt er diese Abweichung in den Daten aus dem Umstande, daß die Geburt Zaccarias in Arezzo erfolgt sei, als sich sein Vater Giovanni in der Verbannung daselbst befand, während der unrichtige Eintrag in das »Libro dell' età« erst später erfolgte, nachdem letzterer wieder in die Heimat zurückgekehrt war.

in Terrakotta arbeitet, und seit 1525 mit zwei Söhnen, Gabriele (geb. 1508) und Giovanni (1512—1565), den später im Dienst Pauls III. zu Rom beschäftigten Medailleur, an der Ausschmückung der Seitenportale von S. Petronio tätig ist. Die Bronzestatue Pauls III. in der Sala Farnese des Pal. del Comune rührt nicht von ihm, sondern von seinem Sohne Giovanni her (vgl. Arch. st. dell' Arte III, 76). Über Zaccarias fernere Tätigkeit in Rom, Piombino, Massa Maritima und Trient bringt unser Verfasser außer den von Vasari verzeichneten Nachrichten keine neuen bei; es sei denn die der Handschrift eines settecentistischen Annalisten Ant. Ormanni entnommene Angabe, er habe vor seinem 1544 zu Rom erfolgten Tode seine Arbeiten vernichtet (es kann sich dabei nur um die in seinem Besitz verbliebenen gehandelt haben). Endlich macht Dr. Maffei auch darauf aufmerksam, daß Leandro Alberti, laut wiederholter eigener Aussage, den Volterra und Umgebung behandelnden Teil seiner »Descrizione di tutta l' Italia« einer von Zacchia verfaßten Beschreibung entnahm, den er in Bologna persönlich kannte und als »curioso investigatore dell' antichità et delle cose rare, onde descrisse le cose della patria meravigliose, siccome le miniere dei metalli et di altre cose minerali et dell' acque medicinali« kennzeichnet. Leider ist Zacchias Schrift bisher noch nicht wieder aufgefunden worden. Eine ihm zugeschriebene und wiederholt unter seinem Namen veröffentlichte Schilderung der Einnahme und Zerstörung Volterras durch die Florentiner im Jahre 1472 ist — wie unser Verfasser feststellen konnte — von seinem Oheim verfaßt, der den gleichen Taufnamen führte. — Mit Rücksicht auf die Nachricht, der von Milanesi veröffentlichten Quelle, wonach unserem Künstler mehrere Skulpturen im Oratorio della Croce des Domes, in S. Barbara und S. Agostino (jedoch ohne nähere Präzisierung) zugeteilt werden, gibt unser Verfasser schließlich seiner u. E. wohlbegründeten Ansicht Ausdruck, es hätten sich in den beiden Gruppen der Geburt und Anbetung (in bemalter Terrakotta) im genannten Oratorium, wie auch in der Tonstatue der hl. Barbara in ihrer Kirche, endlich in der jetzt in S. Francesco befindlichen Beweinung Christi einige der angeführten Arbeiten erhalten. Wenn er jedoch — allerdings zögernd — auch die schöne Verkündigungsgruppe (Holz, bemalt) in S. Pietro in Selci ihnen anreiht, so können wir ihm darin nicht folgen, da sie zu deutlich in ihrem Stilcharakter den Zeitpunkt ihrer Entstehung in der ersten Hälfte des Quattrocento verrät. *C. v. F.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Bericht der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Tätigkeit in den Jahren 1903, 1904 und 1905. Dresden. C. C. Meinhold & Söhne.

Bernoulli, Rudolf. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Mit 19 Abb. und einer Übersichtskarte. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Cohen, Gustave. Histoire de la Mise en Scène dans le Theatré religieux français du Moyen Age. Paris. Honoré Champion.

Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. II. Band. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg. Heft 1: Bezirksamt Roding, bearbeitet von G. Hager, mit 2 Tafeln, 99 Abb. im Text und 1 Karte. Heft 2: Bezirksamt Neunburg v. W., bearbeitet von G. Hager, mit 11 Tafeln, 200 Abb. im Text und 1 Karte. Heft 3: Bezirksamt Waldmünchen, bearbeitet von R. Hoffmann und G. Hager, mit 1 Tafel, 65 Abb. im Text und 1 Karte. München. R. Oldenbourg.

Heinrich Brunns kleine Schriften, gesammelt von Heinrich Bulle und Hermann Brunn. III. Band. Mit einem Bildnis des Verf. und 53 Abb. im Text. Leipzig und Berlin. B. G. Teubner. M. 14.

Hofstede de Groot, C. Die Urkunden über Rembrandt (1575—1721). Aus »Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, herausgegeben unter der Leitung von Dr. C. Hofstede de Groot«. Haag. Martinus Nijhoff.

Kempf, F. und **R. Schuster.** Das Freiburger Münster. Ein Führer für Einheimische und Fremde. Mit 93 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagsbuchhandlung. M. 3.

Lami, Stanislas. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV. Paris. Honoré Champion.

Marcel, Pierre. La Peinture française au debut du dix-huitième siècle 1690—1721. 80 figures dans le texte et 14 phototypies hors texte. Paris. Quantin. Fr. 25.

Marcel, Pierre. Inventaire des Papiers manuscrits du Cabinet de Robert de Cotte (1656—1735) et de Jules-Robert de Cotte (1683—1767). Paris. Honoré Champion.

Mot, Jean de. Collectionneurs et Collections d'Antiques en Belgique. Bruxelles. Edition de la Belgique artistique et littéraire.

Müller, Walter A. Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst. Mit 6 Tafeln. Leipzig. B. G. Teubner.

Reuschel, Karl. Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit. Leipzig. Eduard Avenarius.

Voll, Karl. Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Ein entwicklungsgeschichtlicher Versuch. 2 Bände (Text und Tafelwerk). Leipzig. Poeschel & Kippenberg. M. 13.

Von nordischer Volkskunst. Gesammelte Aufsätze. Herausgegeben von Karl Mühlke. Mit 336 Textabbildungen. Berlin. W. Ernst & Sohn. M. 5.

Woermann, Karl. Die italienische Bildnismalerei der Renaissance. Mit 1 Tafel und 58 Abb. im Text. Eßlingen. Paul Neff. M. 1.

Die Datierung von Michelangelos Briefwechsel 1511 und 1512.

Von **M. Spahn.**

In den dankenswerten Regesten, die Steinmann und Pogatscher dem Werke Steinmanns: Die Sixtinische Kapelle als Anhang des zweiten Bandes mit auf den Weg gaben, werden 31 Briefe des Künstlers dem letzten Arbeitsjahre in der Kapelle und den unmittelbar darauf folgenden Monaten zugewiesen. Bei dem tiefen Dunkel und fast Geheimnis, das über dem Abschlusse der gewaltigen Deckengemälde liegt, muß uns jede Zeile von Wert sein, die Michelangelo zwischen der Enthüllung des ersten Teiles seines Werkes am Vigiltage von Mariä Himmelfahrt 1511 und dem Vigiltage von Allerheiligen 1512 als dem Tage der endgültigen Aufdeckung seiner Fresken schrieb. 31 Briefe für die immerhin nicht sehr lange Spanne Zeit sind an sich keine unbeträchtliche Zahl. Aber die meisten dieser Briefe sind kurz und nach des Meisters Art den Angelegenheiten seiner Familie gewidmet, nur einzelne Bemerkungen betreffen seine Arbeit. Schwerer noch fällt ins Gewicht, daß sie zum großen Teile undatiert sind und einer nachträglichen Datierung erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzen. Frey hat die Datierung schon früher versucht. Auf seine sorgfältige Vorarbeit stützten sich Thode und Steinmann. Durch das vereinte Bemühen der drei Forscher ist die Grundlage geschaffen worden, die sich für die weitere kritische Behandlung der Aufgabe als brauchbar erweist und die Aussicht auf eine Einigung über die Ergebnisse eröffnet.

Die 31 Briefe tragen bei Steinmann die Regestnummern 74, 75, 78—85, 87—89, 93—100, 102, 104—107, 109, 111—114. Im Interesse kurzer Zitierweise nehme ich diese Zählung auf.

I.

Nur fünf Briefe tragen unter den 31 ein vollständiges Datum: 78, 97, 100, 102 und 104. Die Untersuchung wird am besten von ihnen ausgehen, um, wenn möglich, gleich zu Anfang einige feste Anhaltspunkte aufzustellen, um welche sich die übrigen Nummern vielleicht sammeln und anordnen lassen.

Der erste der datierten Briefe (78) weckt freilich wenig Vertrauen auf den Erfolg des Bemühens. Frey wie Steinmann setzen ihn, der eine mit einem Fragezeichen, der andere mit Bestimmtheit auf den 10. Januar 1512 an, aber sein Original trägt nur das Datum 10. Januar ohne Jahreszahl und von der Hand des Empfängers, des Bruders Buonarroto, gar den Vermerk: 1510, da Roma a dì 15 di gennaio ricevuto. Diese Jahreszahl mag florentinischer Zählung sein, nach unserem Kalender 1511 bedeuten. Es bedarf also einer Umdatierung des Briefes, will man den Brief für den uns interessierenden Zeitabschnitt oder genauer für den 10. Januar 1512 gewinnen. Steinmann hält den Vermerk für ein Versehen. Michelangelo schreibe in dem Briefe, daß er nach Florenz kommen werde, wenn er in Rom fertig wäre, und das werde in drei Monaten oder ungefähr so der Fall sein. Eine solche Aussage könne der Künstler nur 1512 gemacht haben, nicht früher und nicht später, da er früher unbedingt weiter vom Abschluß der Arbeit in der Sixtinischen Kapelle entfernt gewesen wäre, 1513 aber, dem einzigen nach 1512 noch möglichen Jahre, nach Steinmanns Ansicht gar keine Arbeit unter der Hand hatte. Nun ist der Fortschritt der Arbeit in der Kapelle so ins Dunkel gehüllt, daß fast jeder Forscher darüber, und insbesondere über die Frage, wie weit Michelangelo 1511 schon war, eine andere Ansicht hat. Deshalb ist jede Angabe des Künstlers über die Frist, mit der er bis zur Vollendung seines Werkes rechnet, für die Monate, um die es sich hier handelt, nur mit höchster Vorsicht auszubeuten. Zur Anfechtung eines gleichzeitigen Datierungsvermerks würde ich mich ihrer nicht zu bedienen wagen. Nur ein Zurückgehen unter 1511 schließt sie aus. Ob der Brief aber dem Jahre 1511 oder dem folgenden Jahre zuzuteilen ist, muß dahingestellt bleiben, bis sich weitere Stützen für die Behauptung ergeben. Im gegenwärtigen Stadium dieser Untersuchung lassen sie sich noch nicht erbringen. Der Brief scheidet bis auf weiteres aus unseren Aufstellungen aus.

Indessen bei den übrigen vier datierten Briefen steht uns nicht dasselbe Mißgeschick bevor. Allerdings teilen sie mit dem ersten die Eigenschaft, daß sie von ihrem Verfasser bestenfalls mit dem Tages- und Monatsdatum versehen wurden und erst der Empfänger, allemal Buonarroto, die Jahreszahl eintrug. Aber diese nachträglichen Vermerke bereiten uns von nun ab keinen Anstoß mehr.

Der Brief vom 24. Juli 1512 (97) ist nachts in großer Eile geschrieben. Er ist eine Klage über das Übermaß von Arbeit, das der Künstler sich eben wieder zumutet, über die schmerzliche Ermattung in den Stunden von der Natur erzwungener Ruhe, über das Gefühl des Nichtgesundseins. Dennoch gibt er den Entschluß kund, jetzt nicht mehr

auszusetzen, bis das Werk vollendet ist. Die Seinen sollen sich, wie er es tut, mit ihren soviel kleinlicheren Sorgen und Anliegen an ihn gedulden. Im September wird er bei ihnen sein.

Genau vier Wochen später, am 21. August, meldet Michelangelo (100), daß er sicher noch den ganzen September in der Kapelle beschäftigt sein wird, vielleicht auch noch 14 Tage länger. Jedenfalls aber wird er zu Allerheiligen nach Florenz kommen. Das Verlangen, fertig zu werden, ist übermächtig in ihm; tausend Jahre dünkt er sich schon an der Arbeit zu sein.

So ist Unruhe in dem Künstler, bald aber auch Unruhe in Florenz bei den Seinen. Spanische Truppen verheeren die Florenz gehörige Terra, bedrohen die Stadt selbst, um die Medici wieder dorthin zu führen. Michelangelo gerät in die heftigste Angst um seine Familie. Sie sollen fliehen, ihr Leben retten, das Geld dazu von seinem Guthaben beim Spitalverwalter von Santa Maria Nuova abheben und ihn, Michelangelo, von allem sofort benachrichtigen. Das schreibt er nach dem Vermerk des Bruders am 5. September (er selber notierte in der Aufregung diesmal so wenig wie die beiden vorhergehenden Male auch nur den Monat). Dies Datum reimt sich mit den geschichtlichen Ereignissen, auf die der Brief sich bezieht (102). Das gleiche trifft zu für die Zeilen vom 18. desselben Monats, die er persönlich mit Tag und Monat unterschrieb (104). Die Medici sind in Florenz. Die Verheerungsgefahr ist damit vorüber, Vorsicht aber immer noch geboten. Vor allem sollen die Seinen sich zu Hause und mit der Sprache zurückhalten. Er selber fühlt sich jetzt um so schlimmer dran, elend und nackt, übermüde und unselig. Geld erhält er erst nach der Vollendung der Malerei, Allerheiligen aber wird er unter allen Umständen in Florenz sein. Damit erschöpft sich die kleine Reihe der vollständig datierten Briefe. Noch hat sie sich über der bisherigen Untersuchung um eine zweifelhafte Nummer vermindert, und schauen wir uns jetzt den gesicherten Teil daraufhin an, wie weit er zum Rückgrat weiterer Gruppenbildung, zur Kristallisierung der undatierten Briefe dienen kann, so mag uns wohl etwas wie eine Entmutigung beschleichen. Denn der ganze Ertrag kommt ausschließlich einem geringen Bruchteil des von uns zu studierenden Zeitabschnittes zugute, für den sich die Kristallisationspunkte häufen, während das gesamte Feld vom Herbst 1511 bis zum Hochsommer 1512 leer bleibt, Die sämtlichen datierten Briefe gehören den Wochen vom 24. Juli bis 18. September 1512 an.

II.

Es wird sich methodisch der Versuch empfehlen, zu besseren Ergebnissen vorerst an der Hand derjenigen Briefe vorzudringen, die

wenigstens den Bruchteil eines Datums enthalten. Denn bei ihnen handelt es sich nur um die Ergänzung des Jahres der Abfassung. Darauf aber muß unser Augenmerk gerichtet bleiben, auch für die übrigen Monate unseres Zeitabschnittes Kristallisationspunkte für Gruppenbildungen aufzudecken.

Auch der unvollständig datierten Briefe gibt es fünf: 75, 89, 98, 109, 112. 75 trägt das Datum »A dì undici d' ottobre« von Michelangelos eigener Hand. Der kurze Brief bestätigt die »sabato« erfolgte Absendung von 300 Golddukaten, die unterdessen in Florenz eingetroffen sein werden und um deren Empfangsbestätigung der Künstler den Vater bittet. Noch möchte er wissen, ob der (nicht näher bezeichnete) Spitalverwalter Ausflüchte macht. Mehr schreibt der Künstler nicht, er hat keine Zeit. Von Wert ist für die Jahresbestimmung des Briefes, daß Rom mit Florenz eine wöchentliche Postverbindung hatte, die von Rom Samstags abging und deren Sendungen vier bis fünf Tage später die Adressaten zu erreichen pflegten. Michelangelo hat sich ihrer häufig für Geldsendungen, wie es scheint, in jenen Jahren regelmäßig bedient. Er hat sie nach dem Wortlaut des Briefchens auch für die in 75 erwähnte Geldanweisung benutzt. Da er als deren Termin schlechthin sabato angibt, so muß unser Briefchen spätestens am darauffolgenden Samstag geschrieben sein, aber andererseits auch nicht früher als Donnerstag der Woche, da Michelangelo das Geld schon in den Händen des Vaters vermutet. Der 11. Oktober fiel auf einen Donnerstag im Jahre 1509, auf einen Freitag im Jahre 1510, auf einen Samstag im Jahre 1511. Das Jahr 1512 kommt nicht mehr in Betracht: sein 12. Oktober fiel auf Montag. Es bleibt der Zweifel zwischen jenen drei Jahren. Ihn löst uns der in allernächster Beziehung zu 75 stehende Brief 74, der deshalb hier sofort herangezogen werden mag. Denn er meldet, daß gleichzeitig die 300 Golddukaten abgehen, heißt sie zum Spitalverwalter tragen, stellt dieselbe Frage über diesen Mann und berichtet darüber hinaus von einem zweimaligen Empfang des Künstlers durch den Papst im Verlaufe der Berichtswoche. Dieser Empfang muß in Rom oder dessen Umgebung stattgefunden haben, denn der Brief ist aus Rom datiert und zwischen seinem aus Regest 75 eruierten Datum, dem Samstag, und den Wochentagen des Gesprächs mit Julius II. (Dienstag und Mittwoch) liegt so kurze Zeit, daß eine weitere Reise in ihnen nicht ausgeführt werden konnte. Nun war Julius 1510 zu dieser Zeit in Bologna und nur 1509 und 1511 in Rom. 1509 aber wird durch den weiteren Passus des Briefes ausgeschaltet: »Erinnert ihn (den Spitalverwalter) an das Landgut, und macht er Ausflüchte, so laßt euch angelegen sein, von anderen zu kaufen, wenn ihr seht, daß es sicher ist, und

ich gebe euch Freiheit, bis zu 1400 Dukaten auszugeben. Tut das Mögliche, von dem Spitalverwalter zu kaufen, denn er ist sicherer.« Es ist erwiesen, daß der Künstler im Herbst 1509 keinen Landkauf betrieb.[1]) So läßt sich nun mit Hilfe dieser beiden Regestnummern auch am Beginne unserer Epoche ein unbedingt sicherer Kern als Stützpunkt weiterer Feststellungen bilden: und für diese mögen wiederum, um es sogleich hier hervorzuheben, bei des Künstlers Vorliebe, Geschäftliches in seinen Briefen zu erledigen, die Bemerkungen Michelangelos über den Spitalverwalter und den Landkauf nützlich werden.

Ehe wir jedoch dieser Spur folgen, müssen wir die Prüfung der noch nicht besprochenen unvollständigen Briefdaten beenden. 89 rührt aus einem Juni, 98 aus einem Juli her. Jener Brief zeigt außerdem das Tagesdatum vom Schreiber vorgesehen, aber nicht ausgefüllt, dieser ist unterschrieben: di luglio, non so a quanti. Ich muß mich darauf beschränken, im gegenwärtigen Zusammenhange nur die Behauptung aufzustellen, daß ich es für unmöglich halte, dem Jahre 1512, unserem Zeitabschnitte, diese beiden Briefe zuzuweisen. Vielmehr sind sie ihren einzelnen Angaben wie ihrem Tenor zufolge bei genauem Vergleiche mit Stücken, die sicher dem Juni und Juli 1512 angehören, in ein früheres Jahr zu verweisen. Sobald wir die Vergleichstücke im Fortschritte unserer Untersuchung vorbereitet haben, wird der Beweis für meine Ansicht nachzuholen sein.

Ein vom Künstler persönlich a dì cinque di novembre unterzeichneter Brief erteilt Anweisungen über die Unterstützung der Mutter und Frau (wie es scheint) eines ehemaligen Gehilfen mit Korn zu mäßigem Preise, erledigt dann Auslagen der Seinen für den Eigenbedarf Michelangelos und fragt zuletzt, ob sich in Florenz ein ordentliches Kind fände, das die Besorgung der häuslichen Dienste in Michelangelos Wohnung übernähme. »Ich habe ein großes Bedürfnis danach. Ich fühle mich gesundheitlich wohl und arbeite«. Vorläufig ist kein Material zur Hand, diesen Brief auf eins der beiden für uns in Betracht kommenden Jahre zu bestimmen, es sei denn, mit Hilfe der Kornanweisung, die auf eine Teuerung in Florenz deutet. Doch geben die politischen Gefahren, die Florenz 1511 wie 1512 bedrohten, auf dieses Mittel wenig Hoffnung, ich selbst habe nichts Näheres erfahren können.

---

[1]) Seit der Jahreswende 1505/6 dachte er daran, Mil. 56f., führte auch 1506/8 einige Käufe aus, dann aber erst wieder 1512. Vgl. dazu Frey, Briefe an Michelagniolo S. 14 f.; mit den einzelnen Schlüssen Freys an jener Stelle stimme ich allerdings nicht überein, da Raffaello nicht nur 1509 zur Verfügung stand. — Ich benutze die Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß Frey zuerst das Datum von 74 und 75, sowie von 81 erkannt hat.

Auch den letzten Brief dieser Reihe hat Michelangelo selbst datiert: a dì cinque di giennaio. Er bespricht Angebote von Landgütern, worüber der Vater ihm berichtete, eine nicht weiter spezialisierte Hausangelegenheit, die ihn beschäftigt, und geht dann auf ein kürzliches Schreiben Buonarrotos ein, demzufolge der Bruder sich verehelichen wolle. In fünf oder sechs Monaten hofft Michelangelo seine ganze Familie sicherzustellen, die Brüder könnten dann tun, was ihnen beliebe. Jetzt aber rät er dringend, daß Buonarroto noch den Sommer warte. Er würde den Grund für seine Meinung angeben, wenn er es mündlich tun könnte. Sechs Monate machten nichts mehr aus, wo Buonarroto so lange schon unverheiratet geblieben sei. Zum Schluß bestellt er sich einen Bildhauergehilfen aus Florenz, doch soll derselbe rasch kommen, perchè voglio cominciare a far qualcosa. Der Brief steht mit großer Sicherheit im Zusammenhang mit 78, der in Abschnitt I zuerst besprochenen Nummer. Rührt 78 von einem 10., so 112 von einem 5. Januar her. Die Angaben des Briefes 78 selbst bestätigen diese Reihenfolge; denn sie entschuldigen Michelangelo bei dem Bruder als Adressaten, daß Michelangelo auf dessen Mitteilung von seiner Heiratsabsicht nicht schon früher antwortete (vgl. u. Anm. 4). Der Brief Buonarrotos war am 10. also so lange in den Händen des Künstlers, daß eine Erwiderung schon bei einer früheren Schreibgelegenheit möglich war, und kann daher derselbe sein, den Michelangelo am 5. beim Schreiben an den Vater vor sich hatte und besprach. Auch anderes deutet auf die Gleichzeitigkeit der beiden Nummern. 112 zeigt den Künstler von dem Plane der Erwerbung von Land eingenommen, er würde selbst zwei Grundstücke kaufen. 78 sagt dem Bruder: er habe seine Absicht, den Brüdern einen Laden einzurichten, keineswegs aufgegeben[2]) und werde sie ausführen, sobald er nach Vollendung seiner Malerei den Rest seines Honorars eingestrichen habe; nur für jetzt habe er angeordnet, daß das gegenwärtig verfügbare Geld auf den Landkauf verwendet werden solle. Aus dieser Bemerkung wieder scheint sich zu erklären, was er am 5. Januar darunter verstand, daß er in fünf oder sechs Monaten die Familie sicherstellen werde. Nur kürzt er anscheinend am 10. die Frist etwas ab, wenn auch in unverbindlicher Form: È questo sarà infra tre mesi, vel circa. Indessen ist zu beachten, daß er das eine Mal (78) von der Beendigung der Malerei in Rom, das andere Mal (112) davon spricht, was er, nach Florenz zurückgekehrt, zur Ordnung der Familienverhältnisse tun werde.

---

[2]) Diese Absicht spielte schon in dem Briefwechsel Michelangelos mit seinen Brüdern aus Bologna 1507/8 eine erhebliche Rolle und verschwindet nicht wieder daraus.

Gehören diese beiden Briefe aber zusammen, so läßt sich ihr Jahresdatum fixieren. 78 kann nicht nach 1512 entstanden sein, weil die Kapelle in ihm noch als unvollendet erscheint, und nicht früher als 1511, weil die Arbeit in ihr nur noch auf wenige Monate bemessen wird, 112 aber kann innerhalb dieser Zeitgrenze nur 1512 geschrieben worden sein, denn Michelangelo war 1511 am 5. Januar nicht in Rom, woher der Brief offensichtlich stammt. So gewinnen wir, was oben noch zweifelhaft bleiben mußte, 78 und dazu 112 für den Januar 1512.

Der Ertrag der Erörterung der unvollständig datierten Briefe erweist sich mithin als nicht so bescheiden wie die Untersuchung über die ganz datierten. Zwei Nummern dürften freilich ganz und gar aus der Zahl der in unsere Zeit gehörigen Briefe ausscheiden, für die dritte war vorerst kein Jahr zu bestimmen, der Rest jedoch verschaffte uns einen festen Anhaltspunkt sowohl für den Anfang des Zeitabschnittes: 4. und 11. Oktober 1511, als auch für den Beginn des ersten Vierteljahrs 1512.

III.

Die Zahl der Bestimmungsmöglichkeiten ist noch nicht erschöpft. Steht auch auf den übrigen Briefen kein Datum, so tragen sie doch vielleicht ihr Datum gleichsam in sich, indem die eine oder andere Angabe in ihnen auf ein geschichtliches Ereignis oder auf eine uns erhaltene Urkunde sich bezieht.

Leicht ist dies an den Nummern 105 und 106 zu zeigen. Über ihre Abfassungszeit besteht keine wesentliche Meinungsverschiedenheit. 105 ist noch wie 104 unter dem Eindruck der ersten Nachrichten über die Herstellung des Medici-Regiments in der Heimat geschrieben. Der terminus a quo ist die Woche nach dem 18. September (einem Freitag) als dem Datum von Nr. 104 (vgl. Abschnitt I). Andererseits klagt der Brief wieder über die unsäglichen Anstrengungen, die der Verfasser leidet: sein terminus ad quem sind also die Tage des Abschlusses der Malerei in der Kapelle. Dieser wird kurz in Nr. 106 gemeldet. Da 106 aber zugleich die Antwort des Vaters auf Michelangelos Brief vom 18. September erwähnt, so bestimmt sich dieses Stück mit Wahrscheinlichkeit auf den 1.—3. Oktober; denn über dem Hin und Her der Briefe zwischen Rom und Florenz vergingen in der Regel reichlich anderthalb Wochen, und die gespannte Lage in Florenz wird dafür gesorgt haben, daß die Seinen Michelangelo nicht auf Nachricht warten ließen.

Regest 80 beginnt mit den Worten: »Ich erfahre aus eurem letzten Schreiben, daß das Interdikt von euch genommen ist (come siate ribenedetti).« Interdiziert war Florenz wegen Beförderung des Pisaner Gegenkonzils im Herbst 1511 vom 23. September bis 23. Oktober (sollte

sich, um dies hier nachzuholen, darauf der Schlußsatz des Briefchens vom 11. Oktober, Regest 75, beziehen: Pregovi m' avisiate di qualcosa, che quà si dice molte favole?), nach kurzem Aufschub wieder Mitte November bis 5. Dezember, 15. Dezember bis 21. März 1512. An diesem Tage ward es zunächst provisorisch bis zum 18. April, anfangs April endgültig aufgehoben. Frey datiert 80 ohne Einwand auf das Frühjahr 1512. Indessen Landucci nennt in seiner Chronik die Florentiner auch schon bei der Unterbrechung im Oktober 1511 ribenedetti. Es muß daher vorerst zweifelhaft bleiben, ob der Brief dem Herbst, Winteranfang oder Frühjahr zuzuweisen ist.

Besser sind wir wieder daran mit 81. Dieser Brief erwähnt die Besorgnisse, die durch die am 14. April eingetroffene Nachricht von der päpstlichen Niederlage bei Ravenna (11. April 1512) in Rom aufkamen. Man weiß, daß die Entmutigung beim Papste nur 24 Stunden, aber auch in der Stadt nicht lange währte. Wenn Michelangelo also bemerkt, daß die Besorgnis in Rom eingetreten ist und noch anhält, ma non tanto, so wird der Brief wahrscheinlich am Samstag der Osterwoche, 17. April, äußerstenfalls an dem darauffolgenden, 24. April, nach Florenz abgegangen sein. Nur wird die Schlacht allerdings nicht ausdrücklich als Ursache der Besorgnisse bezeichnet. Aber auch die schwachen Zweifel, die daraus gegen die Datierung abgeleitet werden können, lassen sich beheben. Der Schlußsatz des Briefes setzt voraus, daß er in den ersten Monaten eines Jahres geschrieben ist (Questa state stimo esser costà a ogni modo). Kein anderes Ereignis der Zeit, das außer der Schlacht die Römer 1508—1513 vorübergehend erregte, läßt sich für diese Monate namhaft machen. Außerdem gehört der Brief zu einem Bündel von Briefen, die sich mit Hilfe urkundlicher Angaben auf das Frühjahr 1512 bestimmen lassen. Es sind das die Nummern 81—85 und 87.

Am 28. Mai 1512 erwarb der Vater Michelangelos in Vollmacht seines Sohnes vom Spital S. Maria Nuova in Florenz ein größeres Stück Land und nochmals am 20. Juni ein kleineres. Um diesen Kauf drehen sich die eben bezeichneten Briefe. 81 lehrt, daß der Vater und Bruder über ein Landgut in quello di Prato (82: per la via di P.) unterhandeln, bei dem Michelangelo Bedenken in die Ehrlichkeit des Verkäufers setzt. Er sucht über diesen Näheres zu erfahren. Die Mitteilung des Ergebnisses an den Vater ist nicht erhalten, aber laut Eingang von 82 erfolgt. Auch in 82 und 83 spricht der Künstler noch von dem Angebote, mittlerweile jedoch hat sich der schon in 74 und 75 erwähnte Spitalverwalter, mit dem er am liebsten das Geschäft zu machen wünschte, wieder gemeldet und die Familie auf ein Grundstück hingewiesen. Diese zögert wegen des

Preises. Der Preis schreckt den Künstler nicht, doch glaubt er nicht mehr daran, daß der Verwalter es aufrichtig meint, io credo che sia un gran ribaldo. Er wiederholt seine Versicherung aus 81, im Sommer zu kommen, dann wird er dem Verwalter die Karten auflegen, se non ci dà qualcosa in questo mezzo. Unterdessen kamen aber die Verhandlungen mit diesem Manne unerwartet schnell von der Stelle; er brachte noch andere Grundstücke in Vorschlag. Es bedurfte bald, um abzuschließen nur der Ausfertigung einer Prokura durch Michelangelo für den Vater. Der Künstler sorgte sich, ob die Art der Ausfertigung dem Verwalter genügen würde, schickte die Prokura dennoch ab (84). Sie ward angenommen und durch die Kunde hiervon seine Kauflust so rege, daß er 2000 Dukaten, die er in Rom auf der Bank liegen hatte (s. darüber die Anmerkung zum Schluß von Abschnitt IV), am liebsten ebenfalls für Landerwerb angewandt hätte (85). Man kann nicht darüber im Unklaren sein, daß die fünf Nummern vor dem 28. Mai, die letzte spätestens vor dem Eintreffen der Nachricht von dem Abschluß des Geschäfts, geschrieben worden sind und da durch 81 auch der terminus a quo, der 17. April, für sie gegeben ist, so besitzen wir nun endlich auch für die Mitte unseres Zeitabschnittes einen Kristallisationspunkt.

Nicht ebenso pünktlich, dennoch im ganzen wahrscheinlich, können wir sofort noch 87 auf den 28. Mai beziehen. Michelangelo drückt darin seine größte Freude über den Erwerb aus. »Ich danke Gott, daß diese Sorge von mir genommen ist. Jetzt bleibt mir nur noch eine Sorge: den Brüdern eine Bottega einzurichten. Ich denke an nichts anderes Tag und Nacht. Dann kommt mir vor, habe ich dem genug getan, zu dem ich verpflichtet bin. Wenn ich noch länger am Leben bleibe, wünsche ich in Frieden zu leben.« Es ist möglich, daß dieser Ausruf der Genugtuung erst dem zweiten Landkauf, dem vom 20. Juni, folgte; da derselbe aber geringfügig war, liegt es näher, in ihm die Antwort auf die Nachricht von dem endlich bewirkten großen Kauf des 28. Mai zu sehen. Wohin er aber auch gehöre, seine besondere Wichtigkeit besteht darin, daß er vorerst die Bemühungen um Landerwerb für abgeschlossen und nun die Zeit für gekommen erklärt, den Brüdern die Bottega einzurichten. Dieses Merkmal muß für die Datierung aller Briefe dieser Zeit, sofern sie nur irgendwie von Maßregeln der Fürsorge für die Seinigen sprechen, methodisch unter allen Umständen festgehalten werden, wenn nicht ein ausdrücklicher Gegenbeweis vorliegt. Das gilt um so mehr, als wir aus den bereits besprochenen Briefen 78 und 112 vom 5. und 10. Januar 1512 wissen, daß Michelangelo nicht nur in jenem Augenblicke, sondern seit längerer Zeit entschlossen war, die beiden Maßnahmen nacheinander zu erledigen.

IV.

Den nächsten größeren Schritt zu tun, vergönnt uns eine im wesentlichen schon von Milanesi in ihrer Zusammengehörigkeit erkannte Gruppe die bei Steinmann die Nummern 109, 111—114 trägt und zu der von den bisher berührten Stücken 109 und 112 (5. November und 5. Januar) gehören. Die Verbindung von 109 und 113/4 beruht darin, daß anfangs November (in 109) Michelangelo bei den Seinigen sich erkundigte, ob in Florenz ein kleiner Diener für seine häuslichen Arbeiten aufzutreiben wäre, nach welchem er ein dringendes Bedürfnis empfinde. In 113/4 beklagt er sich über das mittlerweile eingetretene Kind und will es wieder heimgeholt wissen. Die Verbindung unter den anderen Stücken wird vorwiegend durch die Angelegenheit des Landkaufes, nächstdem durch die der Bottega, endlich durch eine damals nicht zur Ausführung gelangte Absicht Michelangelos, in Rom ein Haus zu kaufen und einzurichten, hergestellt. In 111 schreibt er, daß er gegen den Ankauf des Gutes eines Girolamo Cini nichts einzuwenden habe, obwohl er ein Geschäft mit S. Maria Nuova vorziehen würde. Die uns bekannte Nummer 112 mit dem Datum 5. Januar berührt nochmals das Gut des Cini, aber inzwischen hat der Vater noch ein anderes in Aussicht genommen. Michelangelo ist nicht abgeneigt, beide zu kaufen. Die letzten Briefe der Gruppe vertagen den Ankauf dann wieder mit ganz knappen Worten: del comperare non è ancora.

Die Beziehung der Briefreihe zu Nr. 112 fixiert ihre sämtlichen Stücke auf die Wende 1511/1512. Doch müssen ihre Einzelheiten darauf geprüft werden, ob der Datierung durch sie keine Schwierigkeiten erwachsen.

Das Stadium, worin sich der Landkauf befindet, stimmt mit ihr vollkommen überein. Er zeigt sich soweit fortgeschritten, daß schon bestimmte Güter und zwar ernstlich in Frage kommen, doch rühren sie nicht aus dem Besitze des Spitals S. Maria Nuova her, aus dem der endliche Ankauf erfolgt, und zuletzt wird der Vollzug des Kaufs auf unbestimmte Zeit wieder hinausgeschoben. Hierbei fällt auf, ob etwa irgendein Ereignis namhaft gemacht werden kann, das den Aufschub zu erklären vermag. Da bietet sich der Hinweis darauf, daß sich Oberitalien in der zweiten Hälfte oder sicherer noch im letzten Drittel des Januar 1512 unerwartet mitten im Winter in ein Heerlager umwandelte, indem Franzosen, Venetianer und Päpstliche sich gleichzeitig mit ungewöhnlichem Nachdruck in Bewegung setzten. Die Umstände schienen für Julius II. so wenig günstig, daß auch Mittelitalien als bedroht gelten mußte. Daß aber 113 und 114 nach 112, und zwar in einem Abstande

von wahrscheinlich zwei und zweieinhalb Wochen, geschrieben sind, läßt sich aus ihren Bemerkungen über die Bottega dartun. Anfangs Januar hatte Michelangelo die sofortige Unterstützung des Bruders zur Einrichtung der Bottega verweigert, auch ihn vor der Geldaufnahme bei anderen gewarnt. Seinen besonderen Grund gab er nicht an, weil er zur schriftlichen Mitteilung ungeeignet sei (112, vgl. Abschnitt II). Mag es diese Redensart gewesen sein oder auch nur die Dringlichkeit, mit der der Ankauf einer ihm gerade angebotenen Bottega Buonarroto beschäftigte, genug aus 113 erfahren wir, daß Buonarroto nach Rom gereist war. Dort brachte zwar keiner der Brüder den anderen von seinem Willen ab, aber Michelangelo gab doch, obwohl ungern, 100 Gulden her, um eine Anzahlung auf das Geschäft zu ermöglichen. In 113 kündigt er die Geldsendung an, in 114 meldet er sie als erfolgt. Zwischen beiden Nummern und dem Brief 112 vom 5. Januar muß demnach eine Frist frei gelassen werden, die zur Übersendung von 112 nach Florenz und zur Reise Buonarrotos nach Rom ausreicht. In die darauf folgende Woche dürften 113 und 114 fallen. Sie gehören ihrem Wortlaut nach in dieselbe Woche.

Noch sind einige weitere Angaben des Briefbündels zu berücksichtigen. In 113 erwähnt Michelangelo nicht nur die Reise des Bruders nach Rom, sondern auch einen einige Wochen zurückliegenden Besuch, den er in Florenz gemacht hatte. Es stehen dem keinerlei Bedenken entgegen, den Besuch in den November oder wahrscheinlicher Dezember 1511 anzusetzen. Vielmehr deuten — wie noch nachgewiesen werden soll — vermutlich in den Herbst 1511 gehörige Briefe darauf hin. Auch hatte Michelangelo damals allen Grund, selbst einzugreifen, um die Landerwerbspläne in Fluß zu bringen (denn sie meint er 113 ohne Zweifel unter der faccienda, die ihn seither plage). Ebenfalls ist das Jahr 1512 für die 112 und 113 erwähnte Angelegenheit der Übernahme eines florentinischen Bildhauergehilfen in seine Werkstatt nach Rom zu erschließen, die er am 5. Januar außerordentlich dringlich betreibt, Ende Januar wieder aufschiebt. 5. Januar schreibt er, daß er eile, perchè voglio cominciare a far qualcosa. Er meint damit das Grabmal. Wäre aber dieser Brief (wie die ganze Gruppe) nach Steinmanns Vermutung erst an die Wende 1512/3 zu setzen, so müßte sich auch die Versicherung in 109, daß er flott arbeite, auf das Grabmal beziehen. In dem Falle wird eins unfaßbar: wie soll er anfangs November mit dem Ausdruck der Befriedigung am Grabmal gearbeitet, zwei Monate später aber behauptet haben, daß er mit ihm beginnen wolle, und jetzt auch erst, nun jedoch Hals über Kopf nach Gehilfen sich umgesehen haben? Die Schwierigkeit entfällt, wenn man sich nicht in die Lage bringt, die

beiden Notizen über des Künstlers Schaffen gleichermaßen auf das Grabmal zu beziehen, sondern, wie es unsere Datierung erlaubt, die erste der Kapelle und die zweite dem Grabmal gelten läßt. Flößt es übrigens nicht auch Bedenken ein, daß Michelangelo nach Steinmanns Datierung just in jenen Monaten an einen Hauskauf und eine Werkstatteinrichtung in Rom dachte, wo es mit jeder Woche sicherer ward, daß Julius II. bald sterben mußte?[3]) Denn die Nummern 111, 112 und 113 zeigen, daß es nicht an dem Künstler lag, wenn der Kauf nicht zustande kam.

V.

Noch bleiben uns acht Briefe, die der Einreihung harren und die sich nicht anders als jeder für sich oder paarweise betrachten lassen.

Keine sonderliche Schwierigkeit scheint 88 zu bieten. An den Vater gerichtet, beteuert dieser Brief, daß Michelangelo das den Brüdern Versprochene tun werde, auch es nicht bereue. »Aber glaubt mir, daß es nicht an der Zeit ist. Ihr werdet genug finden, die euch raten, aber vertraut euch wenigen an. Mir scheint, nachdem man so lange gewartet hat, daß wir jedenfalls noch drei Monate verstreichen lassen . . .« Es kann kein Einwand dagegen erhoben werden, daß Michelangelo hier von der Bottega spricht. Vergleicht man daraufhin 88 und 78, so ergibt sich eine Übereinstimmung des Gedankengangs bis in die einzelnen Wendungen. Das macht wahrscheinlich, daß 88 in derselben Zeit wie 78 und 112 entstanden ist, — vielleicht einige Tage früher —, weil Michelangelo noch nicht über den mit dem Bottega-Kauf verbundenen Heiratsplan Buonarrotis unterrichtet scheint. Bezieht sich der Eingang von 111: Per l'ultima mia vi risposi, come a me parea da comperare, auf 88? Es ist zu bemerken, daß Michelangelo in dieser ganzen Briefgruppe mit seiner Meinung: man solle jetzt Land kaufen, nicht sagen will: es solle

---

3) In Brief 85, der sicher aus dem Frühjahr 1512 stammt (Abschnitt III), schreibt Michelangelo: Ora io àrei caro, che voi intendessi dallo spedalingo di Santa Maria Nuova se e' volessi vendere qualche possessione buona di prezo di dumila ducati largi, perchè io ò questi danari qua in sul banco di Balduccio e non mi fanno frutto nessuno. Sono stato in fantasia di spendergli qua per farmi una entrata che m' aiuti a far questa opera: dipoi ò diposto com' io ò finiti questi marmi che io ò qua, venire a fare il resto costà. Es scheint mir gerechtfertigt zu sein, diese Angabe des Künstlers auf die (nach 111/3) an der Wende 1511/12 schwebende Angelegenheit einer Haus- und Werkstattübernahme in Rom zu beziehen. Denn es ist nicht gesagt, daß die 2000 Dukaten erst unmittelbar vor dem Briefdatum Michelangelo angewiesen wurden. Dadurch wird auch die spätere Klage Michelangelos aus der Jahreswende 1523/24 (Mil. 428) verständlich, daß die päpstliche Kammer ihm während der Arbeit an der Sixtinischen Kapelle 2000 Dukaten auf das Konto des Grabmals auszahlte, obwohl er es nicht gelten lassen wollte.

übereilt gekauft, sondern nur, das jetzt verfügbare Geld solle nicht für einen anderen Zweck als den Landkauf verwandt werden.

99 und 98 beziehen sich auf dieselbe Angelegenheit (vgl. Abschnitt II) und müssen aus unserem Zeitraum ausgeschieden werden. 98 ist mit »Juli« gezeichnet. Beide handeln vom Landkauf in einer Tonart, die nicht zuläßt, daß sie so spät entstanden sein können. Denn sie sprechen vom Landkauf als Michelangelos Hauptanliegen, dazu ohne jede Benutzung der Erfahrungen vom Frühjahr und unter der Voraussetzung, daß der Spitalverwalter der Familie noch keinen Kauf vermittelte. Zudem gehen sie mit einer Ruhe auf die Einzelfragen ein, die in der erschütternden Aufregung, von der uns der Künstler in seinem Brief vom 24. Juli 1512 und weiterhin in den Briefen des August und September Kunde gibt, undenkbar ist. Beide Nummern sind vielmehr dem Jahre vorher zuzuweisen, in welchem mit der Zuversicht, das Werk in der Kapelle ehrenvoll zu vollenden, der Plan in dem Künstler lebhafter wurde, Land in der Heimat zu erwerben. Er möchte gern sicher und darum von dem Spital kaufen, bei dessen Verwaltung auch seine Florentiner Geldersparnisse liegen. Der Verwalter jedoch macht einstweilen noch Worte. Man erwäge die Lage des Gütermarktes in jenen Monaten. Die Preise waren seit der Niederlage des päpstlichen Heeres bei Bologna Ende Mai 1511 zurückgegangen. Michelangelo wollte diese Situation, wie aus 89 (s. Abschnitt VII) hervorgeht, ausnutzen. Aber aus demselben Grunde, der ihn zum Kaufe trieb, hielten die Landbesitzer mit Verkäufen zurück. Besonders die Verwaltung eines reichen Spitalbesitzes konnte kaum wünschen, aus ihrem Bestande an Land zu solcher Zeit etwas loszuschlagen. Da sie anderseits auch den Vorteil aus den beträchtlichen Guthaben Michelangelos bei ihr nicht einbüßen mochte, hielt sie die Familie Michelangelos hin. Was dieser im Juli und fernerhin von Privaten zum Ankauf angepriesen wurde, scheint durchweg geringwertig gewesen zu sein.

Kurze Zeit später, als Michelangelo Anfang des Herbstes 1511 seine Audienzen beim Papste hatte, war, wie wir wissen, der Spitalverwalter wieder sein erster Gedanke. Macht er weiterhin Worte, so kann man anderswo kaufen, besser aber, man gibt ihm noch eine Weile gute Worte. Am 11. Oktober will er es gleich hören, wenn der Verwalter wirklich Ausflüchte sucht. Vielleicht reihen sich hier die noch nicht bestimmten Nummern 95 und 96 ein; denn gleich die erste beginnt: Intendo per la vostra ultima come lo Spedalingo v'a straziato e come vi dà parole assai, um daran die Mahnung zu knüpfen, ihm keinen Unwillen zu zeigen, weil — wie in 96 (ganz so wie schon im Juli in 98) unter Wiederholung der Mahnung gesagt wird — vielleicht ihn doch

noch die Lust ankommen würde, zu helfen. Unter sich gehören beide Stücke ohne Frage zusammen; sie nehmen unmittelbar Bezug aufeinander. Aber auch für ihre Einfügung in den September oder Oktober spricht noch mehr als der Ton, in welchem Verwalter und Gutskauf behandelt werden. Es ist einmal die Stimmung überangestrengter Arbeit, in der Michelangelo zu erkennen gibt, daß er niemand hat, der ihm auch nur einen Brief von der Postniederlage holt; er selbst aber hat nicht Zeit, Briefe abzuholen oder fortzubringen. War er nun nicht Anfang Oktober 1511 so beschäftigt, daß er am 11. der vielen Arbeit wegen ganz kurz schreibt? Noch am 5. November beteuert er seinen Fleiß. Und erkundigt er sich anderseits nicht am 5. November nach einem kleinen Diener, weil er ohne alle Pflege sei? Ferner versichert er, daß er in zwei Monaten nach Hause kommen werde, um den Verwalter persönlich zu bearbeiten; tue es not, so werde er ihn um den Vorteil von dem Geldguthaben wie von der Kaufvermittlung bringen. In Nr. 95 begründet er seine Absicht allerdings damit, daß er bis dahin in der Kapelle »fertig« sein werde. Will man dieses fertig auf sein Gesamtwerk in der Kapelle beziehen, so könnten Bedenken gegen den Herbst 1511 als Abfassungszeit des Briefes geäußert werden. Aber eine solche Notwendigkeit liegt nicht vor, wenn man etwa in Betracht zieht, was er Hochsommer 1510 nach Hause schrieb: Io arò finita la mia pittura per tutta questaltra settimana cio è la parte che io chominciai (Steinmann Reg. 53). Wie dem aber auch gewesen sein mag und selbst gesetzt den nicht unwahrscheinlichen Fall, daß er mit den Worten den vollen Abschluß seiner Tätigkeit in der Kapelle meinte, in jedem Fall führte er die Absicht aus, zu Anfang des Winters nach Florenz zu reisen, und beschäftigte sich dort ernsthaft mit der faccienda des Landkaufs (113). So erheben sich auch durch diese Bemerkung keine Schwierigkeiten, während sie im Falle einer späteren Datierung unabweisbar entstehen. Ob man aber an den September oder Oktober zu denken hat, läßt sich kaum sagen. Der Ton übereifriger Arbeit, der in beiden Briefen angeschlagen wird, gleicht sie mehr dem gereizten Schlusse des Briefes vom 4. Oktober an als den ruhigeren Briefen vom 11. Oktober, 5. November, event. auch (wie sofort zu erwägen sein wird) vom 1. November (80). So mögen sie vor den Audienzen geschrieben sein. Doch kann man es nur vermuten.

Es ist dies der Moment, um nochmals jenen Brief 80 zu prüfen, der die Florentiner als ribenedetti bezeichnet; ist es doch nicht ausgeschlossen, daß er sich auf die Aufhebung des Interdikts am 23. Oktober bezieht. Er spricht wie die übrigen Herbstbriefe wohlwollend von dem Verwalter, der zu oft seinen guten Willen ausgedrückt habe, als daß man

ihm mißtrauen müsse. Man möge also seinem Rate gemäß warten. Im folgenden Frühjahr war Michelangelo aufgebracht gegen den Verwalter und nicht mehr geneigt, auf ihn zu warten. Außer dem Frühjahr muß neben dem Oktober allerdings noch die zweite Dezemberwoche beachtet werden, weil auch in den Dezember eine Aufhebung des Interdikts fiel. Dieser Termin würde mit der Tatsache der Reise Michelangelos zu den Seinen Winteranfang (113) schwerer zu vereinigen sein als der frühere Termin. Wahrscheinlicher ist, daß der »stasera« geschriebene Brief frühestens am Abend des Eintreffens der Florentiner Nachricht, also am Mittwoch den 29. Oktober, spätestens am Vorabend des Posttags jener Woche, am 31. Oktober, verfaßt wurde.

Ungefähr ein Jahr später muß 107 entstanden sein. Michelangelo hatte im September 1512 in Nr. 104 die Seinen zur Vorsicht, besonders bei Äußerungen über die Medici, gemahnt. Jetzt hörte er von daheim, daß er selber unehrerbietiger Reden gegen sie verdächtigt ward. Er verteidigt sich. Der Brief mag im Oktober, kann aber auch später entstanden sein. Die Angabe, daß der Künstler noch nicht wieder arbeite und auf ein Geheiß des Papstes warte, bestimmt ihn auf die Zeit nach dem 3. Oktober. Da wir aber nicht wissen, wann der Künstler wieder zu arbeiten begann, können wir seine Abfassungszeit vorwärts nicht begrenzen.

VI.

Nur mit allen Vorbehalten wird es möglich sein, schließlich noch Vermutungen über die Abfassung von 79, 93 und 94 zu äußern und zu begründen.

79 rührt aus einer Zeit her, da es dem Künstler an Muße zum Schreiben mangelt. Er hat die Antwort auf mehrere Briefe des Vaters und einen des Bruders aufgeschoben; auch jetzt antwortet er nur dem Vater. Er urteilt, daß die Seinen zwar eine Anzahl Kaufgelegenheiten bei der Hand haben, aber durchweg schlechte. Es ist besser, auf den Verwalter einige Monate zu warten, vielleicht wird er ihnen später behilflich sein. Kommt zwischenzeits etwas Gutes, braucht man es sich nicht entgehen zu lassen. Kommt nichts und hilft der Verwalter auch nicht, so hofft Michelangelo Ostern zu Hause zu sein und wird dort einen Entscheid treffen. Der Brief dürfte nach seinem Inhalt der Reihe 111-114 zuzurechnen sein. Es ist möglich, daß er zwischen Michelangelos kurzem Besuch und 88 oder 111, also im Dezember 1511, liegt, worauf hindeuten mag, daß der Künstler in 79 noch vorzüglich zum Kaufe vom Spital neigt und auch 111 darauf noch zurückkommt, dann aber einstweilen nicht mehr. Auch

zeigt der Brief vielleicht, daß das Drängen des Bruders wegen der Bottega und Heirat beginnt.[4])

93 spricht davon, daß der Verwalter zwei Güter in Vorschlag gebracht hat, eins, das ihm gehört, ein anderes, das Dritten gehört. Wie stets, mahnt Michelangelo, vom Verwalter zu kaufen und jedenfalls auf die Güte des Bodens zu achten. Im übrigen werde er mit dem Kaufe — er wiederholt es dreimal — zufrieden sein, wie er auch ausfalle. 94 scheint vorauszusetzen, daß die Seinen, im Begriffe, schon zuzugreifen, noch einmal die Zustimmung des Künstlers erbeten haben. Er gibt ihnen wie in 93 völlig freie Hand, obwohl in ihm nun, im anscheinend entscheidenden Augenblick, doch noch eine innere Zögerung sich geltend macht: Die Seinen sollen die Augen aufmachen, »perchè questi non son tempi da perdere, quand' e' ciò avenissi, non credo trovassi più via da rifarmi: e se voi non vedete cosa a vostro modo, abbiate pazienza, poi chè noi siàno stati tanto, ancora si può stare dua o tre mesi«. Hält man die drei Stadien des Landkaufs auseinander, beobachtet man, daß im ersten der Verwalter nur Worte, nie bestimmte Angebote macht, im zweiten die Familie sich nicht an ihn wendet, im dritten aber Familie und Verwalter übereinkommen, so ist die Vermutung gegeben, daß 93 und 94 den Monaten April oder Mai, eher diesem als jenem angehören. Wenigstens für 93 mag die Annahme noch dadurch gefestigt werden, daß Michelangelo in dem Briefe seine Heimkehr auf alle Weise nach der Vollendung seiner Malerei ermöglichen wird, che sarà infra dua o tre mesi. Vergleicht man diese Schätzung mit den mehrfachen Angaben der Nrn. 81—85, daß er questa state a ogni modo kommen wird, und insbesondere mit der Versicherung in Nr. 84: el più che io possa indugiare sarà infino a settembre; ma non credo star tanto, so steht dem kein Bedenken entgegen, 93 in den Mai zu verweisen. Der 28. Mai bleibt dabei wie für alle den Landerwerb betreibenden Briefe der terminus ad quem.

VII.

Es erübrigt, wie es in Abschnitt V für die Nummern 98/99 schon geschehen ist, für die Nummer 89 die Belege nachzuholen, auf die hin es unmöglich erscheint, ihr Junidatum durch die Jahreszahl 1512 zu ergänzen. Anfang Juni 1512 war der große Landkauf getätigt, die Ein-

---

[4]) 79: Io ebbi più giorni fa una di Buonarroto, e non gli ò potuto dipoi rispondere. Fate mia scusa. — 102: Buonarroto. Io ebi più giorni fà una tua lettera, per la quale ò inteso l'animo tuo apunto; . . . Io non t' ò potuto prima rispondere. Es handelt sich offensichtlich (vgl. 112) um 2 Briefe des Bruders.

richtung der Bottega trat zugleich mit der nunmehr endgültigen Vollendung der Kapelle und den letzten Auszahlungen für die Arbeit dort in Sicht. Michelangelo hatte 2000 Dukaten in Rom bei Balducci liegen und in Florenz angefragt, ob nicht auch sie in Landerwerb anzulegen seien. Was seine Arbeit angeht, so sieht er nach wie vor seit Ostern September als äußerste Frist für ihren Abschluß an, also von Juni aus gerechnet höchstens noch drei Monate. In Nr. 89 gibt es nicht einen Satz, der sich mit diesen Tatsachen reimen ließe. Michelangelo hat »vor mehreren Tagen« 100 Dukaten nach Florenz geschickt, weil sie ihm dort sicherer als in Rom schienen. Er hat noch 80 Dukaten zur Hand, von denen er leben will; aber da er noch sechs Monate in der Kapelle zu tun hat, reicht er nicht. Die Seinen sollen zusehen, daß sie von den 100 Gulden ein Stück Land kaufen. Daß er sich in dem Briefe aber wiederholt mit der Beendigung seiner Malerei beschäftigt, beweist nichts dagegen: so von ihr reden wie er es hier tut, konnte er wenn nicht schon im Juni 1510, so doch sicher im Juni 1511, und über seine Honoraransprüche wie deren ratenweise Befriedigung sind wir erst recht viel zu mangelhaft unterrichtet, als daß mit Steinmann aus der Angabe: er habe noch 1000 Dukaten zu erhalten, erschlossen werden könnte: sie müsse nach der Auszahlung der 2000 Dukaten, welche überdies von der Kammer als Vorschuß für das Grabmal geschah, erfolgt sein. Es ist nicht anders, dieser Brief gehört ebensowenig wie 98 und 99 in den Sommer 1512.

VIII.

Unsere Prüfung des Materials ist beendet. Sollten ihre Ergebnisse die Nachprüfung bestehen, so würden sich die 31 Briefe, die untersucht wurden, in vier Reihen gliedern.

Die erste umfaßt die Nummern

		1511
89	(Mil. S. 19)	Juni (?)
98 u. 99	(Mil. S. 105, 35)	Juli
95	(Mil. S. 21)	September (?)
96	(Mil. S. 22)	„ (?)
74	(Mil. S. 33)	4. Oktober
75	(Mil. S. 34)	11. „
80	(Mil. S. 48)	zwischen 29. und 31. Oktober (?)
109	(Mil. S. 16)	5. November

Ihre Merkmale sind: die Aufnahme des Plans zu erneuter Arbeit am Grabmal, der dadurch entfachte Eifer zu möglichst rascher Vollendung

der Kapelle, die Vorbereitung eines größeren Landkaufs in der Heimat im Werte bis zu 1400 Dukaten. Der Verwalter rät zu warten.

Von Anfang November ab macht sich eine Pause oder Lücke im Briefwechsel bemerklich, die sich vielleicht durch den kurzen Besuch des Künstlers daheim im November oder Dezember erklärt. Mit der zweiten Hälfte Dezember scheint die zweite Reihe anzuheben, die sich zusammensetzt aus den Nummern

79 (Mil. S. 36) zweite Hälfte Dezember 1511(?)
88 (Mil. S. 45) gegen Neujahr 1512(?)
111 (Mil. S. 24) spätester Posttag 3. Januar 1512

1512

112 (Mil. S. 25) 5. Januar
78 (Mil. S. 102) 10. Januar
113 (Mil. S. 27) zwischen 20. u. 23. Januar
114 (Mil. S. 29) 24. Januar.

Michelangelo berät in diesen Briefen die Seinen bei den ersten ernsteren Verhandlungen über den Landkauf, mahnt sie mit der Erwerbung einer Bottega zu warten, und verhandelt unterdessen persönlich in Rom über den Kauf eines Hauses, worin er wohnen und anscheinend auch die Bildhauerwerkstatt einrichten will.

Die dritte Reihe wird, nachdem während des Februar und März eine abermalige Unterbrechung des Briefwechsels eingetreten ist, gebildet aus den Nummern

1512

81 (Mil. S. 38) 17.(?) April Posttag
82 (Mil. S. 39)
83 (Mil. S. 40)
94 (Mil. S. 20) zwischen dem 19. April und 31. Mai geschrieben
84 (Mil. S. 41)
85 (Mil. S. 42)
93 (Mil. S. 43)
87 (Mil. S. 41) 5. Juni Posttag der Woche

Michelangelo zeigt sich in diesen Wochen ganz von dem nunmehr durch den Verwalter zustande kommenden Landkauf in Anspruch genommen. Er arbeitet wieder in der Kapelle; die Angelegenheit des Grabmals ruht, ist darum aber nicht aufgegeben.

Nach einer letzten Lücke im Briefwechsel finden wir den Künstler durch die Nummern

1512

97 (Mil. S. 104) 24. Juli		
100 (Mil. S. 106) 21. August		in voller Arbeit
102 (Mil. S. 107) 5. September		zum Abschluß des
104 (Mil. S. 108) 18. „		Werkes
105 (Mil. S. 47) 26. „ , Posttag		
106 (Mil. S. 23) 3. Oktober, Posttag		in den ersten Wochen nach dem geleisteten Werke.
107 (Mil. S. 46) — „ (?)		

Auch diese Untersuchung läßt eine Anzahl Unsicherheiten bestehen, aber sie scheinen geringfügig an Bedeutung, oder es handelt sich um das Schwanken eines Datums innerhalb eines eng umgrenzten Zeitraums. Nirgends beeinträchtigen sie die Gewißheit des Einblicks, den uns die Briefe in die Geschichte der Deckenmalerei in ihrem letzten Jahre ermöglichen. Insbesondere Thodes wichtige Beobachtung von der Wiederaufnahme des Denkmalplans vor der Vollendung der Decke bestätigt sich durch die Untersuchung. Es muß hier genügen, darauf hinzuweisen; ein weiteres liegt außerhalb der Aufgabe, wie sie eingangs des Aufsatzes bestimmt wurde.[5])

---

5) Professor Karl Frey hatte die Güte, die Korrektur des Aufsatzes zu lesen. Ich bin ihm für mehrere Bemerkungen zu lebhaftem Danke verpflichtet. Eine davon, daß die Stimmungsumschläge in Michelangelo nicht genug in Rechnung gesetzt seien und die Rechnung daher gewissermaßen zu glatt erscheine, veranlaßt mich, noch ausdrücklich hervorzuheben, daß ich eben in Rücksicht auf das stimmungsmäßige im Künstlercharakter Michelangelos, bei der Bestimmung der Daten immer von den Angaben und Urteilen der andern, des Verwalters und der Familie ausgegangen bin und nur sie zur Feststellung der Perioden des Briefwechsels, möglichst auch zu der der Einzelfolge der Briefe zu benutzen gesucht habe. Wo ich auf den Künstler angewiesen blieb, habe ich den durchaus hypothetischen Charakter meiner Aufstellungen besonders betont, obwohl (wie ich aus ebenfalls außer dem Bereich dieses Aufsatzes liegenden Zusammenhängen schließe) Michelangelo gerade für das letzte Jahr der Arbeit in der Kapelle ein für unsere Fragen im ganzen ruhiger und gleichmäßiger Gewährsmann ist. Nur in einem Hauptpunkte, seinem Entschlusse, erst das Land zu kaufen, dann die Bottega einzurichten, scheint sein Zeugnis mir völlig gesichert. — Herr Professor Frey schrieb mir außerdem, daß die Briefe an den Vater von dessen Hand einzelne noch unveröffentlichte Bemerkungen auf der Adresse tragen. Mögen diese zur festen Fixierung der betreffenden Stücke durch den verdienten Forscher führen!

Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland. Nebst einigen Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte der Kirchtürme.

Von **Ernst von Sommerfeld**, Oberstleutenant a. D.

(Schluß.)

III. Die Einwirkung des Aachener Westbaus auf die Turmbildung in Deutschland.

Die beiden ausschlaggebenden Merkmale des Aachener Westbaus liegen:

1. in der Aufgabenverteilung, nach welcher der quadratische Mittelbau der ausschließliche Träger aller Aufgaben ist, während die Seitenteile in der abhängigen Stellung als Stiegengehäuse aufgehen — unter folgerichtiger Zuweisung des für den Gesamteindruck ausschlaggebenden Hauptumfangs an den ersteren und Zurückversetzung der letzteren an die belanglose Hinterseite. Die schärfere Ausprägung der dienenden Stellung der Treppengehäuse durch niedrigere, nur bis zur Türhöhe in das Obergeschoß des Mittelbaus reichende Bildung ist zugunsten des gleichmäßigen Abschlusses mittels eines durchgehenden Kranzgesimses fallen gelassen;

2. in der Beschränkung auf die Höhe des eigentlichen Kirchengebäudes.

Wie entwickelte sich nun dieses Gebilde auf deutschem Boden weiter? Nach anderthalb schweigsamen Jahrhunderten ohne Überreste hat sich der Übergang vom Zentral- auf den basilikalen Langhausbau vollzogen. Die hierdurch hervorgerufenen Veränderungen sind im allgemeinen folgende:

1. unmittelbare Anfügung des Westbaus an die Kirchenschiffe. Der am meisten organische Anschluß besteht hierbei:

a) nach der Breite in der Vorlage des Hauptteiles vor das Mittelschiff, der Seitengehäuse vor die Seitenschiffe des Langhauses;

b) nach der Höhe in der Übereinstimmung der drei Stockwerke des Westbaus mit den Seitenschiffen (einschließlich deren Pultdächer,[113]) dem Mittelschiff und dessen Satteldach. Dies Verhältnis schließt insofern eine Abweichung von Aachen ein, als die Bedachung des Westbaus dort bei gleichmäßigem Fußpunkt wegen der geringeren Grundfläche hinter dem Scheitelpunkt des zentralen Kirchenraums etwas zurückbleibt, hier beim Zusammenfall ihres Fußpunktes mit der Firstlinie das Langhausdach überragt.

Nach beiden Richtungen hin bilden sich jedoch keine feststehenden Regeln aus. Das unterste Westbaugeschoß wechselt z. B. in seiner Höhe vom Kranzgesims der Seitenschiffe bis zu dem des Mittelschiffs. Andrerseits werden alle drei Teile des Westbaus ganz oder annähernd auf die Mittelschiffsbreite zusammengedrängt.

2. Verwandlung des Grundrisses im Mittelbau aus dem Quadrat ins Rechteck,[114]) unter Vorschiebung der nunmehr auch vieleckig oder quadratisch gebildeten Seitengehäuse in die Mitte und selbst den Vordergrund der Schmalseiten.

Das unterste Geschoß des Westbaus bleibt Kircheneingang, das zweite Empore, das oberste verwandelt sich beständig in die Glockenstube.

Unter Beibehaltung dieser weit, indes nicht ausnahmslos verbreiteten Gesichtszüge sind jedoch folgende drei Klassen genau auseinander zu halten:

A. Unveränderte Nachahmungen in bezug auf Aufgabenverteilung und Höhe.

Von einer ausgeprägten Turmbildung ist nur insoweit wie bei Aachen die Rede:

1. St. Maria zu Mittelzell auf der Insel Reichenau, der Bau Witigowos von 991.[115]) Die Dreizahl der Geschosse allerdings nur vermutungsweise, zu unterst die Michaels-, darüber die Otmars-Kapelle, zu oberst jedenfalls die Glockenstube.

---

[113]) Hierdurch erhält das Untergeschoß des Westbaus die aus ästhetischen Gründen erforderliche größte Höhe.

[114]) Bei organischer Verteilung auf das Mittelschiff und die Seitenschiffe würde der Hauptteil des Westbaus durch die Beibehaltung des Quadrats der Mittelschiffsbreite eine überaus ungefüge Größe erhalten.

[115]) »Purchardi carmen de gestis Witigowonis abbatis« Mon. Germ. IV. S. 631 Vers 401—410.

> »Mox ut septem devenit circulus anni
> Altius arrectam sursum construxerat aulam
> Sancte dicata tibi, Michahel, archangele Christi,
> Quae micat Otmaro pulchre pariterque beato,

2. Münstermaifeld, Anfang saec. XI.[116])

Die drei untersten Stockwerke des viergeschossigen Westbaus gehören ausweislich des gleichen Mauerwerks in voller Höhe dem Gründungsbau an. Naturgemäße Verteilung sowohl nach der Höhe wie nach der Breite auf die Kirchenschiffe; runde Treppengehäuse und rechteckiger Mittelbau mit Eingang, Empore und Glockenstube. Das dritte Stockwerk wegen der gekuppelten Schallöcher auf der Frontseite Glockenstube, also oberstes Geschoß, so daß der Überbau des 13. Jahrhunderts nicht etwa ein viertes ursprüngliches Geschoß beseitigt hat.[117])

Die auffällige Erscheinung zweier Glockenstuben aus verschiedenen Bauzeiten übereinander, wodurch die unterste gegenstandslos wird, findet eben seine naturgemäße Erklärung in dem Bedürfnis zur Abhilfe der dem ursprünglichen Obergeschoß in seiner Eigenschaft als Glockenstube anhaftenden Mängel infolge der Dämpfung des Schalles nach rückwärts durch den angebauten Langhausgiebel.

Vielleicht wegen der auffallenden Ähnlichkeit des Grundrisses in diese Klasse zu rechnen.

3. St. Castor zu Koblenz vom Ende 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts.[118]) Rechteckiger Mittelbau zwischen runden Treppengehäusen und Zusammendrängung der Gesamtanlage annähernd auf die Breite des Mittelschiffs.[119]) Bei der Beschränkung der beiden allein erhaltenen

---

Quam per utrumque latus firmaverat ille benignus
Cum turri gemina, tereti sub imagine facta,
Fornicibus curvis per circuitumque reductis,
Ad quas ascensum monstrat gradus esse supinum.
Has inter, pretii mercatus pondere magni,
Cymbala signorum suspendit dulce sonantum.«

[116]) Nach Bock »Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters« Bd. III S. 2 u. 4 noch Ende saec. X unter Erzbischof Egbert von Trier; wechselnde Ansicht bei Dehio I S. 566 u. 572. Wegen der wohlgeordneten Gliederung mit Lisenen und Bogenfriesen statt mit den nachDehio I S. 618 älteren Pilastern ist das 10. Jahrhundert wohl etwas zu früh. Grundriß Dehio Tafel 166, 10; Bock Bd. III Fig. 1; Aufriß Bock Bd. III Fig. 2.

[117]) Dehio I S. 572 nimmt ein solches für den Mittelbau an.

[118]) Richter »S. Castor zu Coblenz als Münster-, Stifts- und Pfarrkirche«; Bock Bd. II S. 6 u. 15; Dehio I S. 165, 566 u. 618; Otte »Roman. Baukunst« S. 218. Grundriß Dehio Taf. 47,7; Bock Bd. II Fig. 2. Aufriß Dehio Taf. 222,2; Bock Bd. II Fig. 1. — Bei Dehio I S. 218 u. 571 Anm. 1 soll wohl in Übereinstimmung mit S. 165 nur gesagt sein, daß nicht die Untergeschosse des Westbaus selbst, sondern nur deren Gesamtanordnung aus der Zeit Hettis 836 herübergenommen sind.

[119]) Die Gründe, weshalb der Ursprungsbau des saec. IX bereits die gegenwärtige Mittelschiffsbreite, also auch annähernd dieselbe Höhe besaß, bei Dehio I S. 165. — Das Hettische Kirchengebäude hat schwerlich um das Jahr 1000 einen durchgreifenden Umbau erfahren. Das karolingische Zeitalter kannte augenscheinlich bereits die spätere

Untergeschosse auf die Pultdachhöhe der Seitenschiffe ungewöhnliche und unschöne Höhe der Glockenstube, falls gleicher oberer Abschluß mit dem Mittelschiffsdache. Vielleicht daher Einschiebung eines vierten Stockwerks ohne wesentliche Veränderung des Gesamtcharakters?

B. Veränderung der Höhe.

a) unter Beibehaltung der Aufgabenverteilung durch Überhöhung des Mittelbaus.

Wirklicher Turmbau, weil das oberste Geschoß des Mittelbaus schon mit seinen senkrechten Mauern sich frei über die Firstlinie des Langhausdaches erhebt.

1. Westbau von Essen, nach dem Brande von 947.[120]) Unter Aufgabe der strengen Scheidung zwischen Langhaus und Westbau nicht vor sondern über dem Westchore angeordnet, also eine Art von Verschmelzung des West- mit dem Vierungsturme. Das Obergeschoß wegen der Schalllöcher auf allen vier Seiten Glockenstube, aber wegen seiner fast quadratischen Bildung und Massenhaftigkeit noch wenig turmartig wirkend.

b) unter Veränderung der Aufgabenverteilung durch Überhöhung der Seitengehäuse.

Ausgeprägtester Turmbau, bei welchem die beiden Treppengehäuse durch ein freistehendes und mit Schallöchern versehenes, also als Glockenraum wenigstens für einen Teil des Kirchengeläutes ausgebildetes Stockwerk zur selbständigen Anteilnahme an den Aufgaben des Westbaus berufen werden.

1. Westbau von Corvey unter den Äbten Thiatmar, 983—1001, und Druthmar, 1015—1046.[121])

Baugewohnheit der abschnittsweisen Fertigstellung, erst Chor, dann Langhaus, zum Schluß Westbau. So war Einhard bei der Kirche zu Ober-Mulinheim-Seligenstadt zunächst nur bis zur Herstellung des Langhauses vorgeschritten, als ihn 840 der Tod vor der Anfügung der unzweifelhaft geplanten westlichen Vorhalle überraschte. Der westliche Turmbau wurde erst im späteren Verlaufe des 11. Jahrhunderts hinzugefügt. Vergl. die diess. Aufsätze im »Archiv für hess. Geschichte und Altertumskunde«. Neue Folge Bd. III S. 181f. und Neue Folge (erscheint demnächst). Ähnliche Verhältnisse werden auch Hetti zur Überlassung des Anbaus der Westhalle an die Nachwelt gezwungen haben.

[120]) v. Quast »Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst« Bd. I S. 1ff.; Dehio I S. 155, 171, 566, 569, 572, Tafel 41,5 u. 213,3; Otte »Roman. Baukunst« S. 85 u. 126.

[121]) Nordhoff »Corvey und die sächsisch-westfälische Früharchitektur« im »Repertorium für Kunstwissenschaft« 1887; Abbildung bei Tophoff »die Kirche der ehemaligen Reichsabtei zu Corvey an der Weser« im »Organ für christliche Kunst« Bd. XXII, 1872 Nr. 17. Grundriß Dehio Tafel 170, 7. — An den Turmbau schließt sich nicht gleich

Das dritte Stockwerk im Mittelbau in Höhe des Langhausdaches mit Schallöchern als Glockenstube ausgebildet. Übergang der Flankentürme aus der runden in die quadratische Form um des organischen Anschlusses willen ebensowohl an die Seitenhallen des Paradieses[122]) wie die Nebenschiffe der Basilika. Ausbildung der Seitentürme zu wirklichen Kirchtürmen durch ein viertes freistehendes Stockwerk mit Schallöffnungen; Verteilung mithin des Kirchengeläutes auf alle drei Teile des Westbaus.

Der Westbau von Corvey weist gegenwärtig in seinen drei Bestandteilen je ein Geschoß mehr und in dem mithin vierstöckigen Mittelbau zwei Glockenstuben, in den fünfstöckigen Türmen zwei mit Schallöcherndurchbrochene Stockwerke übereinander auf. Davon gehören der Gründungszeit drei volle Geschosse an, also einmal der Mittelbau bis zum oberen Abschluß und sodann die Türme bis zum Anfang des unteren Glockenraumes.

---

das eigentliche Langhaus, sondern, ohne Veränderung des Verhältnisses, eine zweigeschossige, oben basilikal gebildete Vorhalle an. Die in dieser Gesamtvorhalle einen Überrest des Karolingerbaus erblickende Ansicht, Schnaase Bd. IV S. 338 und Möllinger »Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwicklung« S. 31, dürfte wohl aufgegeben sein. Die Erweiterung der Vorhallen nach der Tiefe zu vollständigen Vorkirchen ist erst eine um etwa 1000 hervortretende Erscheinung: Gandersheim, Haase »Baudenkmäler Niedersachsens im Mittelalter« Heft 16; Otte »Roman. Baukunst« S. 131 und 167. Mit vieler Sicherheit entstammen die vier korinthischen, mäßig verjüngten Säulen in der Mitte des Erdgeschosses dem karolingischen Bau. Ihr verkürzter, weil für die gegenwärtige Länge unverhältnismäßig starker, nur vier Durchmesser hoher Schaft bezeugt dagegen die Wiederverwendung in einem nachträglichen Umbau, Dehio I S. 459 und Tafel 170, 7; Abbildungen Schnaase Bd. IV Fig. 91 und Otte »Roman. Baukunst« Fig. 87. Möllinger S. 31 hält seiner Ansicht entsprechend diese Säulen sogar für vorkarolingisch. Schnaase Bd. IV S. 338 Anm. 1 bestreitet die Verkürzung, weil man noch den Ablauf derselben sieht. Otte »Rom. Baukunst« S. 198 schreibt sie ebenso erst dem Bau Deuthemars 998 zu. Während schließlich das Zeitalter des fränkischen Reiches die Gesimse ausschließlich in klassischen Formen und kräftiger Profilierung hielt, laufen in der Vorhalle von Corvey schon die schmalen und gehäuften, sowie willkürlich gebildeten Glieder der sächsischen Kaiserzeit unter. — Trotz des gleichen Mauerwerks, Nordhoff S. 61; Schnasse Bd. IV S. 388, rührt der Westbau aus zwei verschiedenen, doch naheliegenden Bauzeiten her, in deren späterer das Obergeschoß der basilikalen Vorhalle ausweislich des veränderten und etwas freieren Formencharakters, Nordhoff S. 162, hinzugefügt wurde. Andrerseits tragen die Flankentürme auf der Ostseite eine nach den Seitenschiffen der oberen Vorhalle führende Fensteröffnung, Nordhoff S. 161, müssen also schon in einer ersten — für das Obergeschoß der Vorhalle noch keine Seitenschiffe vorsehenden — Bauausführung über das Erdgeschoß hinausgewachsen sein. Das Kloster hatte zwei Blütenzeiten unter Thiatmar, 983—1001, und Druthmar, 1015 bis 1046, auf welche daher am besten die beiden Bauzeiten verteilt werden. Nordhoff S. 162 und 163; Dehio I S. 459; Otte »Roman. Baukunst« S. 198.

[122]) Nordhoff S. 165 und 398. — Die viereckige Bildung der Vorhallen-Seitenteile ist ausweislich der Einhard-Basilika zu Steinbach-Michelstadt, Adamy »Die Einhards-Basilika zu Steinbach im Odenwald« S. 2, 16, 19 und 20 und Tafel 2, gleichfalls schon karolingisches Vermächtnis.

Die untere Glockenstube in der Mitte zwischen zwei noch in vollem Mauerwerk aufgeführten Turmgeschossen besitzt eckblattlose Basen und korinthisierende Kapitäle. Die obere stellt sich dagegen mit Eckverzierungen und Würfelknäufen als ein Zusatz des Abtes Wibald, 1146—1160, dar, während die beiden durchbrochenen Turmgeschosse sogar erst einer Wiederherstellung des Jahres 1589 entstammen.[123]) Da indes bei dieser Gelegenheit ihre Schallöcher mit den alten Säulen zwar in willkürlichem Durcheinander, jedoch sowohl mit den eckblattlosen korinthisierenden wie mit den eckverzierten würfelförmigen ausgestellt wurden,[124]) so müssen die Seitentürme auch schon vorher zwei Stockwerke mit Schallöffnungen gehabt haben, von denen das unterste dem Gründungsbau des 11., das oberste dem Überbau des 12. Jahrhunderts angehörte. Das Bild aus der Gründungszeit gewährte also genau die heutige, nur um je ein Geschoß erhöhte Silhouette.[125])

Aus den bisherigen Erörterungen geht nun hervor, daß die Abänderungen des Aachener Westbaus in einem älteren Beispiel erhalten sind, als dessen buchstäbliche Nachahmungen — Essen vor Mittelzell, Koblenz und Münstermaifeld. Der Essener Bau gehört zu den Meisterschöpfungen seiner Zeit, mit welchem sich ein bahnbrechender Fortschritt verknüpfen konnte. Die geringere Bedeutung der drei übrigen Kirchen, mehr noch die Unstimmigkeit der Zeitfolge, nach welcher die wortgetreue Abschrift der Abänderung vorangehen müßte, legen die Vermutung nahe, daß der grundlegende Bau für die unveränderte Übertragung des Aachener Schemas auf die Basilika dem Schicksal des Unterganges anheimgefallen ist.

IV. Die Entstehung der westlichen Doppeltürme in Deutschland.

Nunmehr dürfte der Boden zur Beantwortung der Frage nach der Herkunft der einverleibten westlichen Doppeltürme gewonnen sein.

Die deutschen Doppeltürme — indes nur soweit sie ein Glockenhaus einschließen — stehen nach dem Beispiel von Corvey auf den Schultern des Aachener Westbaus. Sie nehmen daher ihren Ausgang von der mit dem alten Dom zu Brescia beginnenden Reihe flankierender Treppengehäuse.[126])

---

[123]) Nordhoff, S. 164 und 165. Möllinger S. 31 rückt den romanischen Umbau des oberen Zwischenhauses bis zum Ausgang des 12. Jahrhunderts, ebenso Otte »Roman. Baukunst« S. 199 bis unter den Abt Widekind, 1190—1205, zurück.

[124]) Nordhoff S. 162 und 164.

[125]) Bezüglich des Erweises, welchen zwei Glockenstuben übereinander für die ursprünglich nur dreigeschossige Anlage des Mittelbaus erbringen, siehe S. 312.

[126]) Dehio Bd. I S. 566; Otte-Wernicke Bd. I S. 69b.

Damit scheidet für diese Gattung von Doppeltürmen die Herleitung aus den Stadttoren mit ihren beiden den Eingang flankierenden Verteidigungstürmen aus.[127])

Gleichzeitig mit dem Aachener Westbau, also unabhängig von diesem, war jedoch auf deutschem Boden nach dem Bauriß von St. Gallen um 820 bereits eine Art von Doppeltürmen zur Einführung gelangt, welche die Westapsis einer doppelchörigen Anlage in symmetrischer Stellung — aber noch freistehend — begleiten. Den Entstehungsgrund für die Verdoppelung bezeichnet die Inschrift »alter similis«, nach welcher lediglich zu dem für die Aufnahme der Glocken und zur Bewachung des Klosters erforderlichen einen Turm das entsprechende Gegenstück geschaffen werden sollte. Die Anlage verdankt also der erwachenden Neigung des romanischen Stilgefühls nach malerischer und symmetrischer Gruppierung über das Maß unbedingter Notwendigkeit hinaus seine Entstehung. Der Wunsch der Gleichstellung des Erzengels Gabriel mit seinem Berufsgefährten Michael, für den eine obere Kapelle vorgesehen war, trat vielleicht fördernd hinzu. Die antiken Stadttore hatten auch auf diese Klasse von Doppeltürmen keinen weiterreichenden Einfluß als die doppelten Treppengehäuse, also nur insofern, als sie die Augen auf die symmetrische Zweizahl hinlenkten. Sonst müßte ein so gründlicher Umwandlungs- oder richtiger Zersetzungsprozeß mit der Form der bürgerlichen Tore stattgefunden haben, daß schließlich die beiden Türme aus der zusammenhängenden Linie der Stadtbefestigung losgelöst und vor die Front geschoben, auch die dazwischen liegende Torpforte unterdrückt und durch die Apsidenrundung ersetzt worden wäre.

Das Heranrücken der beiden freistehenden Türme zu unmittelbarer Verbindung mit dem Kirchenkörper ist aber nur ein einziger, auf gerader Bahn liegender Schritt, zu welchem der vermittelnde Umweg über den Aachener Westbau nicht erst einzuschlagen war. Das älteste erhaltene Beispiel aber bildet:

1. die Stiftskirche zu Gernrode, 961 begonnen und noch vor Schluß des Jahrtausends beendet.[128])

Der Westbau zeigt im Grundriß zwei runde Flankentürme vor den Seitenschiffen nebst einer über den rechteckigen Mittelbau hinaustretenden

---

[127]) Siehe Anm. 62. Unger S. 57 leitet aus den Stadttoren nur die »vom Boden aufsteigenden Türme« mit dem Hauptportal zwischen sich ab.

[128]) v. Quast im »Korrespondenzblatt des Gesamtvereines der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine« 1866; v. Heinemann »Geschichte und Beschreibung der Stiftskirche zu Gernrode« in der »Zeitschrift des Harzvereins für Geschichte und Altertumskunde« Bd. X 1877; Puttrich »Denkmale der Baukunst des Mittelalters in den herzogl.

Apsis. Im Aufriß haben die beiden Rundtürme vier Stockwerke, von denen die beiden untersten bis etwa zum Beginn bzw. Ende des Mittelschiffdaches reichen, die beiden obersten dagegen frei darüber hinausragen. Im vierten Geschoß Schallöcher nach allen Seiten. Der Mittelbau hat in der Höhe des dritten Turmgeschosses, also bereits gleichfalls oberhalb des Langhausdaches, eine freistehende Glockenstube mit Schallöffnungen.

Die Ansichten über die Zugehörigkeit dieser Teile zum Gründungsbau gehen weit auseinander. Nach diesseitiger Meinung ist lediglich die Glockenstube über dem Mittelbau ein nachträglicher Zusatz aus dem 12. Jahrhundert an Stelle eines querliegenden und sich mit der Langhausbedachung kreuzenden Satteldaches.[129])

V. Der alte Dom zu Köln am Rhein.

Mit Absicht ist der von Hildebold 814 begonnene und 874 von Willibert geweihte alte Dom zu Köln am Rhein[130]) nicht unter die ältesten Turmbauten eingereiht worden. Diesem werden, neben einer doppelchörigen mit zwei Krypten und Kreuzschiffen versehenen Anlage, zwei Vierungstürme und entweder zwei weitere Turmpaare, — das östliche im Winkel zwischen Altar- und Querhaus, das westliche an den Giebelseiten des Kreuzschiffes[131]) —, oder nur das letztere[132]) zugeschrieben. Alle vier oder sechs Türme gelten als wirkliche Kirchtürme mit selbständigen Obergeschossen.

---

anhaltischen Landen«; F. Maurer »Die Stiftskirche S. Cyriaci zu Gernrode«, Separatabdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen 1888; endlich der diesseit. Aufsatz »Der Westbau der Stiftskirche zu Gernrode« in der »Zeitschrift des Harzvereins« 1906.

[129]) Puttrich S. 49 streicht dem Gründungsbau die Apsis und das Glockenhaus als Vergrößerungen aus dem Beginn des 11. Jahrhunderts; von Heinemann S. 34, 53 und 54 und Maurer S. 7 und 8, Abbild. 1, 3 und 4 unter Zuweisung dieser beiden Teile an die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts auch noch das vierte Turmgeschoß. Otte endlich »Roman. Baukunst« S. 172 spricht dem Gründungsbau nicht die Apsis, wohl aber die beiden obersten Turmgeschosse und das Glockenhaus ab. Trotzdem bleibt der Kirche die diesseits gegebene Stellung. — Wo bleibt übrigens nach den letzten drei Schriftstellern im Gründungsbau das Kirchengeläut?

Nach Dehio I 172, 566 und 571 (Grundriß Taf. 47, 1 und Aufriß Taf. 215, 1) fehlte nur die Apsis und von den Türmen die beiden Obergeschosse, nicht aber die mittlere Glockenstube. Die Anlage reiht sich hiernach, nur unter Verwandlung des Mittelbaues aus dem Quadrat ins Rechteck, den Aachener Nachbildungen nach dem Schema von Essen ein.

[130]) Ennen »Der Dom zu Köln« 1871 S. 2—6. Die Verwüstung durch die Normannen 881 hat augenscheinlich das Gebäude nicht wesentlich berührt, da Willibert bereits 889 in dem wiederhergestellten Dom beerdigt wurde.

[131]) Sulpiz Boisserée »Geschichte und Beschreibung des Domes zu Köln« 2. Auflage 1842 S. 99. Der Aufriß Tafel 1 gibt das willkürliche Bild einer spätromanischen Anlage.

[132]) Dehio und v. Bezold I 567; Essenwein S. 134 u. 135.

Diese Annahmen gründen sich

1. auf die unter Erzbischof Siegfried von Westerburg, 1275—1297, aufgestellten Kalendarien der Dom-Kustodie bezw. Dom-Schatzmeisterei.[133])

2. auf eine Miniatur aus dem 11. Jahrhundert.[134])

---

[133]) Das Original des Kustodie-Kalendariums in der Öttingen-Wallersteinschen Fideikommiß-Bibliothek zu Maihingen, abgedruckt bei Ennen und Eckertz »Quellen zur Geschichte der Stadt Köln« II S. 278, 2 und S. 561—613; Ennen S. 10, 14 und 27. »In monasterio beati Petri antiquo fuerunt magne fenestre tres iuxta altare beati Petri et tres iuxta altare sancte marie. Item in lateribus superiores fenestre XXIV hinc et inde. Item versus altare beati Martini tres fenestre et una super altare. Item versus altare beati Stephani tres fenestre et una fenestra super altare. Item versus altare beati Severini in turri quinque fenestre et super altare una fenestra. Item versus altare beatorum martirum Cosme et Damiani tres fenestre et una super altare. Item in latere monasterii, in quo edificata est gerekamere, inferiores fenestre sex et in gerekamere inferiores fenestre sex et in gerekamere duo foris et una intrinsecus. Item in alio latere monasterii inferiores fenestre versus austrum XII fenestre. Item circa altare beati Petri quinque rotunde fenestre et in alto super altare beati Petri ex utraque parte maiestatis una rotunda fenestra. Item circa altare beati marie quinque rotunde fenestre et super altare beate Marie ex utraque parte maiestatis una.«

Daneben gab es noch ein gleichfalls nach dem Brande von 1248 aufgestelltes Kalendarium für das seit 1246 mit der Kirche verbundene Domschatzamt, Ennen und Eckertz II S. 278, 1 «Antiqua autem maior ecclesia duos habuit choros et cryptas duas. Superior chorus erat sancti Petri; inferior, qui erat inter duas campanarias ligneas, fuit chorus beate marie virginis. Item in dextera turri erat altare sancti Stephani et in sinistra altare sancti Martini. Item in choro sancti Petri fuerunt tres magne fenestre iuxta altare et similiter in choro beate Marie virginis. In lateribus vero superiores fenestre fuerunt viginti quatuor hinc et hinc. Item versus altare beati Martini fuerunt tres et una super altare. Item versus altare sancti Stephani fuerunt tres et una super altare. Item versus altare sancti Severini, quod situm apud ianuam, per quam de ecclesia ad gradus beate Marie intratur ad maiorem, ubi quondam una turris, fuerunt quinque fenestre et una super altare. Item versus altare Cosme et Damiani in dextero latere, ubi quondam turris altera, fuerunt quinque fenestre, et una super altare. Item in latere in quo edificata est gerkammer, inferiores fenestre sex. Item in alio latere versus austrum inferiores fenestre duodecim. Item circa altare sancti Petri erant quinque rotunde fenestre et supra altare beate Marie virginis ex utraque parte maiestatis una rotunda fenestra.«

Der Unterschied in der Anzahl der Fenster besteht in dem Kalendarium der Kustodie in:

1. Der Zuteilung von nur drei Fenstern »versus altare beatorum martirum Cosme et Damiani«. Bei der Unerfindlichkeit eines Grundes für die Verschiedenheit mit dem gegenüberliegenden Severinusflügel des westl. Querhauses wohl ein Schreibfehler, sonst durch äußere Anbauten hervorgerufen.

2. in der Gleichstellung des Peterschores mit dem Marienchor mit fünf unteren und zwei oberen Rundfenstern

3. in der Hinzufügung der Befensterung der Gerkammer.

Ennen S. 12 schließt sich allen Teilen dem Kustodiekalendarium an.

[134]) Dehio I S. 567 und Textfigur; Essenwein S. 135 und Fig. 194; »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit« 1872 Nr. 7.

1. Die Baubeschreibung der Domkalendarien.

Der am Quirinus-Abend 1248 durch ein Brandunglück beschädigte alte Dom wurde trotz des bereits gefaßten Beschlusses zur Aufführung eines großartigen Neubaus zunächst zwecks Aufrechterhaltung des Gottesdienstes während der voraussichtlich langen Bauzeit wieder hergestellt.[135]) Behufs Festlegung der dem custos maior bezw. thesaurarius zur Erhaltung, Beleuchtung und Bedienung dieses alten Gebäudes obliegenden Verpflichtungen wurden die oben genannten Dom-Kalendarien aufgestellt. Nach der darin enthaltenen Beschreibung hatte der alte Dom einen doppelten Chor nach der Form der crux capitata über zwei Krypten und zwei Querschiffe.[136]) Sowohl am östlichen St. Peterschor wie am westlichen St. Marienchor, stand je ein Turmpaar mit Altären. Von Vierungstürmen ist dagegen keine Rede.

Zunächst ist es klar, daß das Domkalendarium den alten Dom nach seiner letzten Gestalt kurz vor dem Brande von 1248 widerspiegelt. Ein Schluß auf den karolingischen Bau Hildebolds ist also daraus nur zulässig, wenn der Dom in den dazwischenliegenden vier Jahrhunderten keine Umwandlung erfahren hatte. Nun aber kennzeichnet den romanischen Stil gerade die zu steten Umbauten und Vergrößerungen treibende Baulust. Erzbischof Poppo von Trier benutzte im Anfang des 11. Jahrhunderts die Zerstörung des Domes durch die Normannen zu einem umfassenden Erweiterungsbau, dem Hillinus, 1152—1169, und Johannes, 1190—1212, einen verlängerten Ostchor hinzufügten.[137]) In Mainz führte der Brand von 1081 zu einem Neubau der erst 1036 vollendeten Kathedrale, dem im 13. Jahrhundert der großartige Westbau angefügt wurde.[138]) Sollten sich diesen großartigen Bestrebungen gegenüber die mächtigen Kölner Kirchenfürsten mit dem nachgerade selbst innerhalb der Ringmauern der Stadt in die Reihe der unansehnlichsten Kirchengebäude zurückgetretenen ursprünglichen Dom begnügt haben? Dieser war zweimal, 1080 und 1149, vom Feuer beschädigt worden. Der erste Brand vernichtete den Ostteil des Domes und der zweite besonders das angrenzende Stadtquartier.[139]) Wenn Groß St. Martin und St. Aposteln um des letzten Brandes willen in prächtigen Neubauten aus der Asche entstanden, wird die erzbischöfliche Kathedrale nicht immer wieder lediglich ihr unscheinbares altes Gewand ausgeflickt haben.

---

[135]) Ennen S. 15 ff.

[136]) Wegen der crux capitata und wegen der Querschiffe Anm. 149.

[137]) Otte S. 214 und 346; Dehio I S. 490.

[138]) Otte S. 218; Dehio I S. 464.

[139]) Ennen S. 8 u. 9, Anm. 2.

Zu diesen allgemeinen Erwägungen gesellen sich nun tatsächliche Anzeichen für spätere Umbauten. Das im Domkalendarium beschriebene Langhaus war eine Säulenbasilika mit gewölbten Seitenschiffen.[140]) Die Verwendung von Säulen kann ebenso wie die Einwölbung der Seitenschiffe nötigenfalls für das karolingische Zeitalter zugestanden werden,[141]) nicht aber die Form der wohl zu den Säulen gehörenden Kapitäle. Diese sind teils korinthisierend, jedoch nur unter Andeutung der Grundlinien, mit attischer Basis, teils würfelförmig, wobei der Basis der obere Pfühl fehlt.[142]) Ein korinthisierendes Kapitäl gleicht in geradezu überraschender Weise den Kapitälen im Untergeschoß der westlichen, nach dem Brande von 973 am 5. Januar 1007 geweihten Vorhalle von Gandersheim,[143]) wogegen die Würfel an die flache, mehr schalenartige Bildung im Westbau von Essen, nach Brand 947,[144]) erinnern. Der Umbau des Langhauses wird also noch am Ausgang des 10. Jahrhunderts, etwa unter Erzbischof Gero 969—976, stattgefunden haben.[145]) Die Nachricht des Chronisten Anselmus, der den Hildebold-Willibertschen Dom noch um die Mitte des 11. Jahrhunderts vorfand,[146]) ist wohl nicht wörtlich,

---

[140]) Ennen und Eckertz II S. 568 »Custos maior habebit tria clude sepi et implentur XXVI crusibula et suspenduntur V ante maiestatem super chorum s. Petri in modum crucis et V ante maiestatem super chorum s. Marie in modum crucis et ex uno latere monasterii suspenduntur XII, semper inter duas »columpnas« sub »testudine« unum crusibulum, et ex alio latere similiter XII suspenduntur et non erunt plura in universo quam viginti sex crusibula.

Item custos maior faciet parari de dimidio clude sepi XXVIII naitlich et ponet inter chorum s. Petri et chorum s. Marie. In secundo latere super unamquamque »columpnam« unum naitlich ex una parte monasterii et ex altero latere similiter ponet«. — Die Lichter »naitlich«, als über den Säulen angebracht, verlegt Ennen S. 13 mit Recht in das Mittelschiff, während die Lampen »crusibula« in den Seitenschiffen in der Mitte der zwölf Bogenöffnungen hingen; eine sinnreiche, auch die Seitenschiffsflammen im Mittelraum sichtbar machende Beleuchtung.

[141]) Dehio I S. 212 u. 217. Kreuzgewölbte Seitenschiffe sind in Basiliken jedoch erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts einwandfrei nachweisbar. Auch sind die Einhardsbasiliken zu Michelstadt und Seligenstadt in den Seitenschiffen flachgedeckt.

[142]) Ennen S. 7 u. 11; »die noch erhaltenen Säulenkapitäle sind kubisch, die Basen rund«. Die obigen Angaben beruhen auf gütigen Mitteilungen der Verwaltung des Museums Wallraf-Richartz zu Köln a. Rh. Der »Führer durch das Museum« behauptet S. 82 u. 83 die Herkunft der dort aufbewahrten Säulen aus dem alten Dom nur auf Grund hergebrachter Überlieferung, Ennen dagegen S. 7 mit voller Bestimmtheit.

[143]) Hase Heft 16 S. 36, 37 u. 52, Bl. 121.

[144]) Otte S. 126 u. 128 Fig. 59; Dehio I S. 155, Tafel 311, 8.

[145]) Ennen S. 7.

[146]) Ennen S. 7, »cuius tempore domus s. Petri, quae adhuc ibidem praesto est, ab ipso est dedicata.«

sondern nur von der Erhaltung des allgemeinen Eindrucks zu verstehen.[147])

Wenn nun das Langhaus spätere Umbauten erfuhr, so lagen solche für die Chorpartien noch näher. Gerade deren Vergrößerung wurde in der romanischen Folgezeit mit der wachsenden Zahl der Geistlichkeit und der zunehmenden Pracht der kirchlichen Feiern zur brennenden Tagesfrage. Auch hier kann der Doppelchor und die beiden Krypten der karolingischen Zeit zuerkannt werden.[148]) Aber die beiderseitige Einschiebung von rechteckigen Altarhäusern[149]) verdankt ihre Entstehung zweifellos nachträglichen Vergrößerungen. Wer die Miniaturzeichnung des 11. Jahrhunderts noch mit dem Abschluß sogar des östlichen Hauptchores in der Form des signum tau für naturgetreu hält,[150]) wird sich wenigstens dieser Einsicht nicht verschließen können. Ebensowenig sind die Rundfenster in beiden Apsiden ein zwingendes Anzeichen des karolingischen Zeitalters, vielmehr eine die Gesamtdauer des romanischen Stils begleitende Erscheinung.[151]) Wird die Bezeichnung »fenestrae rotundae« nicht wörtlich als Kreisfenster, sondern nur als die Abweichung von der gebräuchlichen Form der Langfenster aufgefaßt, so liegt die eigenartige, bis zu

---

[147]) Die Zeitangaben bei Ennen S. 7 über die Ereignisse im alten Dom während des 10.—11. Jahrhunderts — die Beisetzung des Bischofs Evergerus 999, die Krönung Konrads II. 1027 und die Beisetzung der Erzbischöfe Hermann II. 1056 und Sigewin 1089 — weisen ausreichende Zwischenräume für einen Umbau des Langhauses auf. So gut wie die Versetzung von Geros Grab in den gotischen Chorbau, sind auch schon vorher Übernahmen aus dem Hildeboldschen Dom in dessen romanische Umbauten denkbar.

[148]) Bischof Aldebrand beabsichtigte den Aufbau des 1043 abgebrochenen Domes zu Bremen nach dem Muster des Domes zu Köln, d. h. die Richtigkeit der Nachricht des Anselmus vorausgesetzt, des alten Karolingerbaus. Der zur Ausführung gelangte Neubau Adalberts von Bremen nahm sich jedoch nicht Köln, sondern die Kathedrale zu Benevent zum Vorbild. Da dieser letzteren aber der doppelte Chor über Krypten fehlte, so kann diese Anordnung vielleicht aus dem früheren Vorbild, also dem Dombau Hildebolds, entlehnt gewesen sein.

[149]) Diese Anordnung geht aus der Lage der Fenster hervor. Die beiden Chöre besaßen einmal drei große Langfenster »iuxta altare«, die nur einem rechtwinkeligen Altarhause angehören konnten, und je fünf runde »circa« und zwei runde Fenster »super altare«, welche also in zwei Reihen übereinander in der Apsidenrundung lagen. Ennen S. 12 verlegt wohl gegen den Wortlaut sämtliche Fenster in drei Stockwerken übereinander in diese letztere. — Ferner befanden sich »versus« der vier Turmaltäre fünf bezw. drei Fenster, also in Kreuzschiffen. Das westliche mit mehr Fenstern versehene Querhaus sprang vielleicht über die Seitenschiffe hinaus, das östliche nicht.

[150]) Dehio I S. 567.

[151]) Beispiele für Rundfenster aus den verschiedensten Zeiten und an allen Bauteilen des romanischen Stiles: St. Michael zu Hildesheim, nordwestliches Querschiff aus dem Bau Bernwarts, 1001—1034; Hase Bd. I S. 24 u. 26 — Essen, Westseite, Dehio Tafel 213, 3 — St. Maria zu Mittelzell auf der Insel Reichenau, westl. Querschiff und

Bizarrerien ausartende Fensterbildung gerade der Kölnischen spätromanischen Bauschule vor.[152]) Dann sprechen die Rundfenster erst recht für einen nachträglichen Umbau der Choranlagen.

Hat sonach das Zeitalter der Domkalendarien von dem Hildeboldschen Kirchenkörper wenig oder gar nichts vorgefunden, so wird das gleiche Sachverhältnis mit noch viel größerer Wahrscheinlichkeit bei den Türmen vorgelegen haben. Bezüglich der Osttürme am Peterschor steht zunächst der nachträgliche Anbau fest, weil sie urkundlich als ein Werk Reinalds von Dassel, von dem einer Weihnachten 1170 fertig wurde, beglaubigt sind.[153]) Sie sind zwar möglichenfalls nur der Ersatz vorangegangener Turmbauten, da die Miniatur des 11. Jahrhunderts[154]) bereits zwei Rundtürme im Winkel zwischen Querhaus und Apsis aufzeichnet. An dieser Stelle aber kannte schwerlich das Zeitalter Hildebolds bereits einverleibte Kirchtürme.[155]) Für die Entstehungszeit der Westtürme bedarf es zunächst der Erörterung ihrer Lage. Daß sie nicht auf den Giebelseiten des Querhauses standen, beweist der Wortlaut des Domkalendariums, welches den Marienchor, also das Altarhaus, und nicht das Querhaus, zwischen beide Türme verlegt. Die Eigenart der beiden Westtürme liegt sodann in dem mit dem Kircheninnern in Verbindung stehenden einfenstrigen Altarraum. Die Lage eines solchen in der Querachse des Kreuzhauses wäre einzigartig. Noch in St. Michael zu Hildesheim, 1001—1033, geht die Zweckbestimmung der auf der Giebelseite der Kreuzschiffe angebrachten Türme nicht über die von Treppengehäusen für die Querschiffsemporen hinaus.[156]) Die gleich ausgenutzten Osttürme Reinalds von Dassel werden allseitig, den Baugewohnheiten des 12. Jahrhunderts entsprechend, nicht an die Giebelseiten der Kreuzflügel, sondern in den mit dem Altarhaus gebildeten Winkel gesetzt. Warum sollen also die gleichartig verwendeten Westtürme an einer anderen Stelle gestanden haben? Sie haben also sicherlich gleichfalls keinen Vorgänger im Hildeboldschen Gründungsbau gehabt.

Turm, Dehio Tafel 53, 4 u. 213, 2 — Minden, Vorhalle, Dehio Tafel 214, 1 — Halberstadt, Liebfrauenkirche, Chor und Querhausgiebel, Dehio Tafel 216, 2 — Laach, östliches Querhaus und Paradies, Dehio, Tafel 220, 2 und 221, 2 — Coblenz St. Castor, Querhaus, Dehio Tafel 222, 2 — Sinzig, Chor, Dehio Tafel 225, 2 — Münstermaifeld, Chor, Dehio Tafel 225, 3 — Bonn, Altarhausseitenwände, Dehio Tafel 226, 1.

[152]) Dehio I S. 493.

[153]) Ennen S. 9 und Anm. 1 u. 12.

[154]) Ihre geringe Glaubwürdigkeit ergibt sich indes aus den Ausführungen unter Nr. 2.

[155]) Dehio I S. 567 und Essenwein S. 134f. sehen die Peterstürme gleichfalls als spätere Zusätze an.

[156]) Dehio I S. 175 u. 566, Tafel 43, 3.

Ebensowenig geben die beiden Krypten irgendwelche Gewißheit für den unveränderten Fortbestand der Hildeboldschen Kirche. Als ob nachträgliche Umbauten die zweiten Gruftkirchen ausnahmslos zugeschüttet hätten und nicht sogar zu deren Neuanlage, wie unter dem Westchor von Gernrode in der ersten und unter dem Ostchor von Trier in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts,[157]) geschritten wären.

Nun aber findet sich schließlich, sowohl im karolingischen Bau wie auch in dem Kalendarium eine maiestas Christi im Marienchor vor.[158]) Die Apsidenrundung bleibt indes während der ganzen Dauer des romanischen Stils der unveränderte Ort für die Wandmalerei von der Herrlichkeit Christi, sodaß eine bereits vorhandene maiestas ihren Umzug in jeden Neubau, selbst bei Verlegung des Apsidenplatzes, bewerkstelligte. Das Domkalendarium spricht also nur von dem Nachfolger des Hildeboldschen Wandgemäldes.

Nach allen diesen Erwägungen scheiden also die Domkalendarien für die Erkenntnis des Hildeboldschen Domes im allgemeinen wie namentlich seiner Turmanlage vollkommen aus.[159])

2. Die Miniatur des 11. Jahrhunderts.

Nach dieser Zeichnung schließt sich beiderseits an das Langhaus ein Querschiff nebst Apsis in der Form des signum Tau an. Über das Dach des Langhauses ragen zwei Kuppeln mit befenstertem Obergeschoß wie von einem dahinterstehenden Gebäude, jedoch nicht über die Vierung, sondern erheblich weiter einwärts zwischen dem ersten und zweiten Fenster des Mittelschiffs-Lichtgadens, herüber. Zwei vielstöckige Rundtürme stehen östlich in dem Winkel zwischen Querschiff und Apsidenrundung, während westlich sich an die Giebelseiten der Kreuzflügel je ein quadratischer Turm von gleich großer Grundseite mit einem freistehenden, mit Schalllöchern versehenen Obergeschoß anschließt.[160])

---

[157]) Otte S. 174f. bezw. 346f.

[158]) Ennen S. 4, 5 u. 13.

[159]) Über den Werdegang des alten Domes nur noch folgendes: Bei einer Bildung des Ostchores nach der Form des signum Tau im Hildeboldschen Dome, Dehio I S. 567; Ennen S. 12, hatte dessen Verlängerung zur crux capitata schon vor den Zeiten Reinalds von Dassel stattgefunden. Der Anschluß zweier Türme unmittelbar an die Apsidenrundung lag dem 12. Jahrhundert so fern, daß sonst Reinald sicherlich außer der Aufführung der Türme noch eine Verlängerung des Peterschores vorgenommen hätte. Kreisfenster, sogar ausgezackt, kannte die Kölner Bauschule schon vorher, Gr. St. Martin, 1152—73, Dehio I S. 468 und 493, Tafel 180, 2.

[160]) Essenwein Figur 194; Dehio I 567 Textfigur. Es herrscht kein Zweifel, daß auf der linken Seite der Miniatur der östliche St. Peterschor, rechts der westliche Marienchor dargestellt ist.

Angenommen zunächst, daß das Miniaturbild den Hildebold-Willibertschen Bau widerspiegelt.[161]) Nun hat aber die Geschichte der Baukunst mit dieser Art von Hilfsmitteln, wie Zeichnungen, Münzen, Stempel und Modelle in der Hand von Statuen, keine besonders zuverlässigen Erfahrungen gemacht. Der Ausspruch ihrer Anhänger, »daß auf Einzelheiten kein Gewicht gelegt werden darf, da Zuverlässigkeit hierin von vornherein nicht zu erwarten ist,« [162]) trifft ganz besonders auf das obengeschilderte Abbild zu. Sonst fiele von vornherein die Annahme zweier Vierungstürme unter den Tisch.

Auch die Westtürme an den Giebelseiten des Querhauses kranken unzweifelhaft an der Einbildungskraft des Zeichners. Zunächst kennt für diese Art von Treppenanlagen die Karolingerzeit nur die runde Grundrißgestaltung. Ein quadratisches Treppengehäuse von der vollen Giebelseite des Querschiffes verdeckt ferner seine unmögliche und darum niemals in die Tat übersetzte plumpe Gestalt nur auf der Winzigkeit einer Miniatur. Diese Treppentürme müßten endlich dem Schicksale nachträglicher Abtragung anheimgefallen sein, da ihre Nachfolger im 13. Jahrhundert einen andern Platz in der Gruppe des Kirchengebäudes einnahmen.[163]) Indes selbst die Lage der Osttürme an der Giebelseite des Querhauses kann zugestanden werden. Die Miniatur entstammt ausweislich der Wiedergabe der beiden St. Peterstürme aus der Zeit der Abänderungen des Hildeboldschen Gründungsbaues. Warum sollen deshalb nicht auch die freistehenden Glockenstuben der Türme auf der Marien-Seite gleichfalls nachträgliche Zusätze sein? In diesem Falle findet die Bezeichnung in den Dom-Kalendarien als »hölzerne« Glockentürme[164]) eine einleuchtende Erklärung. Der steinerne Gründungsbau besaß natürlich auch steinerne Treppengehäuse. Als sich in der Folgezeit der Wunsch nach Verlegung des Kirchengeläutes in einverleibte Kirchtürme geltend machte, wurde die Glockenstube, für deren schleunigste Ingebrauchnahme etwa ein dringender Grund sprach, darüber lediglich aus Holz aufgeführt.

Die Miniatur ist also gleichfalls für den Turmbau der Gründungszeit unverwendbar. Vor allen Dingen gibt sie keinen festen Boden für die Zurückdatierung eines so wichtigen baugeschichtlichen Fortschrittes wie die Einverleibung des doppelten wirklichen Turmpaares in den Körper

---

[161]) Mit Ausnahme der fast allseitig für einen späteren Zusatz erklärten Osttürme, Dehio I S. 567; Essenwein S. 134f. Bei letzterem läuft der Irrtum unter, daß er die beiden St. Peterstürme statt der Marientürme für die hölzernen hält.

[162]) Dehio I S. 175.

[163]) S. 322.

[164]) Boisserée S. 101 bezieht die Benennung als hölzerne Türme nur auf das Holzdach im Gegensatz zu den Steinhelmen der Osttürme.

des Kirchengebäudes um über ein Jahrhundert, von Gernrode bis in das karolingische Zeitalter, ab.

VI. Schluß.

Nach Beseitigung der Unterlagen für die Gestaltung des Hildeboldschen Baues läßt sich nicht verkennen, daß die Ansicht, welche als das Bau-Ideal der Basiliken im karolingischen Zeitalter die Zusammenordnung von Vierungs- und Treppentürmen betrachtet,[165]) nicht gerade auf festen Füßen steht. Zur Erhärtung wird außerdem noch Centula und der Erweiterungsbau von St. Martin in Tours angeführt. Bei Centula aber schweigt Hariulfus, also die zuverlässigste Quelle, von Treppentürmen,[166]) und für Tours erscheint die Vornahme des Umbaues schon im karolingischen Zeitalter recht zweifelhaft.[167])

Bei den Basiliken ist wie die beiden Unterarten der westlichen Turmanlage — der einzelne Mittel- und der seitliche Doppelturm — so auch die Verbindung der Vierungstürme mit solchen an den Querhausgiebeln auf deutschem Boden mit Sicherheit erst im nachkarolingischen frühromanischen Stil, St. Michael zu Hildesheim, 1001—1033, nachweisbar.

---

165) Dehio I S. 567 und 568.

166) Anm. 12.

167) Dehio I S. 258 setzt ihn selbst 997—1014.

Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte:*)

III. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363–1534 und der Steuerlisten 1392–1440.

Von **Albert Gümbel.**

Die Absicht, welche den Verfasser bei der Sammlung der nachfolgenden archivalischen Notizen leitete, war, die von Murr und Baader[1]) und zuletzt in dankenswerter Weise von Thode[2]) zusammengestellten Meisterlisten Nürnberger Maler, Bildschnitzer, Formschneider und Kartenmaler neu zu bearbeiten bzw. zu ergänzen. Und zwar sollte diese Ergänzung in doppelter Weise erfolgen. Zunächst sollten die archivalischen Nachweise, welche uns Murr und Baader für ihre Namensreihen vollständig schuldig geblieben sind, soweit dies möglich war, beigebracht, sodann aber von diesen Übersehenes nachgeholt und einiges neues Material beigezogen werden. Auch die in den Anhängen I und II gegebenen Listen der »Glaser« und »Schreiber« möchten vielleicht als weitere willkommene Ergänzung dienen; namentlich dürfte die Aufnahme

---

*) S. Repert. Bd. XXVIII, 227.

[1]) Christoph Gottlieb von Murr, Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur, 2. Teil, 1776, Seite 44—53 (enthält die Bildschnitzer und Bildhauer des XIV. und XV. Jahrhunderts), Seite 75—179 (Formschneider und Kartenmaler), 15. Teil, 1787, Seite 25—59 (Maler). Doch hat Murr die Bedeutung seiner Hauptquelle, der Steuer- oder Losungslisten, nicht erkannt. Er nennt sie »Bürgerbücher« (vgl. seinen Vorbericht, II, Seite 35). Murr standen noch eine große Reihe Losungslisten, die heute verschwunden sind, zur Verfügung, doch klagt schon er über den schlechten Zustand dieser »Bürgerbücher« seit 1450. Die eigentlichen Neubürgerverzeichnisse kannte Murr nicht.

Diese hat dagegen Baader zur Aufstellung seiner Namenslisten (Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen 1860, erste Reihe, Seite 1—3 und zweite Reihe Seite 59) benutzt, jedoch nicht in erschöpfender Weise und mit manchen chronologischen Ungenauigkeiten; so verlegt er die zweite erhaltene Meisterliste der Maler (und Steinmeißel) in das Jahr 1378. Aus diesem Jahr besitzen wir keine Meisterlisten.

[2]) Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt a. M., 1891, Anhang I: Chronologisches Verzeichnis der urkundlich genannten Maler des 14. und 15. Jahrhunderts.

der »Glaser« bei dem mit der Terminologie des mittelalterlichen Kunsthandwerks und dem sehr engen technischen und zünftlerischen Zusammenhang zwischen dem Handwerk der »Maler« und »Glaser« Vertrauten keiner Entschuldigung bedürfen.[3])

Als Grundlagen für die Aufstellung der folgenden Namenslisten dienten in erster Linie die Nürnberger Meister- und Bürgerbücher aus den Jahren 1363—1534,[4]) sodann die städtischen Steuer- oder Losungs-

---

3) Man vergleiche z. B. unten die Nachricht über den Tod des Hanns Pleidenwurff, »des glaßers«, im Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, dann die Nr. 12 und 54. Auch folgen in den Meisterbüchern die Listen der Maler und Glaser unmittelbar aufeinander. Ein weiteres, besonders instruktives Beispiel für Nürnberg, das zugleich einen kleinen Beitrag zur Baugeschichte von St. Lorenz enthält, sei hier noch mitgeteilt. In einem älteren Einlaufjournal des Nürnberger Rates (Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 814 a) findet sich unter den in der Bürgermeisterfrage oder dem Amtsmonat des Paul Grundherr und Nikolaus Groß (23. August bis 20. September 1453) eingelaufenen Schreiben verzeichnet: »Item ein furderbrief (Empfehlungsbrief) von Regens[purg] von Meister Con[rat] Malers wegen, in zu der Arbeit zu S. Laurentzen, den Chor zu verglasen, zu fürdern. Desgleichen ein furderbrief von Erharten Reichen.« (Erhart Reich war ein Regensburger Ratsherr.) Es ist von Interesse zu bemerken, wie sich die Regensburger Einflüsse auch auf die Details der Ausschmückung des neuen Chores, dessen Bau bekanntlich Konrad Roritzer von Regensburg leitete, erstrecken. Eine Antwort des Nürnberger Rates vermochte ich nicht zu finden.

4) Meisterbuch, angelegt am 8. September 1363. (Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. Nr. 232). Papierkodex in 4°, überschrieben (fol. 1 b): »Anno dni. Millesimo CCCmo LXIII in festo Nativitate (!) Ste. Virg. Ditz buch ist von Ordenung aller Hantwerch in der Stat etc.«

Meisterbuch, angefangen am 24. November 1370, und Bürgerbuch 1382—1429, in einem Bande, ebendort Ms. Nr. 233. Papierkodex in 4°, betitelt (fol. 3 a): »Anno domini Millesimo CCC° LXXmo. In vigilia Sancte Katherine. Frager Herman Ebner. Friedreich Peheim. Daz buch ist von Ordenung aller Hantwerk in der Stat etc.«

Bürger- und Meisterbuch, 1429—1461, in einem Bande (ebenda, Ms. Nr. 234), betitelt (fol. 1 a): Anno domini Millesimo Quadringentesimo vicesimo Nono feria 2 a ante Petri et Pauli apostolorum (27. Juni) ist das puch angefangen worden, darynnen alle Hantwerck vnd auch die Newen burger, die man ye zum Newenrat vmb sant Walburg[en] eyn nympt begriffen vnd geschriben steen. Papierkodex in 4°.

Desgleichen 1462—1496 (Ms. Nr. 235), bezeichnet (vor fol. 1): Anno domini Milesimo Quadringentesimo Sexagesimo secundo Sabbato post annunciacionis gloriose virginis Marie Ist das puch angefangen worden, darinnen alle hantwerck vnd, die Meister auff denselben hantwercken werden vnd auch die Newen burger, die man ye zum Newen Rate vmb sant Walpurgen tage vnd darnach im Jare Eyntzingen (= einzeln) eynnympt begriffen vnd geschriben steen. Papierkodex in 4°.

Bürgerbuch 1496—1534 (Ms. Nr. 237), bezeichnet (fol. 1 a): Hernach steen geschriben die person, so hie zu Burger aufgenomen worden synnd, nach der losunger besloßen Rechung Anno d. etc. 1496. Papierkodex in 4°.

Sog. Pergamentenes Bürgerbuch (1449—1620) für die mit höherer Bürgerrechtsgebühr als 3 fl. beanlagten Neubürger (zumeist Nichthandwerker), Ms. Nr. 230, ohne Überschrift in 2°.

listen aus den Jahren 1392—1440[5]) — weitere sind leider nicht erhalten —, die Großtotengeläutbücher von St. Sebald[6]) und St. Lorenz[7]) aus den Jahren 1439—1517 bzw. 1454—1517, sodann vereinzeltes Material (Salzbüchlein, d. h. Verzeichnisse der Salzvorräte bei den einzelnen Bürgern aus den Jahren 1423, 1442, 1447 und 1449,[8]) Harnischbuch vom Jahre 1408, Grabenbuch, Stammrolle von 1429[9]) usw.

Bemerkt sei, daß in den Codices 234 und 235 die mit »Maler« und »Glaser« überschriebenen Blätter der Meisterlisten leider leer sind, ebenso in dem dem Bürgerbuche 237 entsprechenden Meisterbuche (Ms. 236).

5) Losungs- oder Steuerliste des Stadtteils Sebaldi 1392 (»Liber Losungariorum feria 2a ante Michaelis [= 23. September] Anno (13)92. Sebaldi.« Kgl. Kreisarchiv Nürnberg, Ms. 767).

Desgleichen 1397 (»Losunga feria 2a ante Jacobi apostoli [= 23. Juli] anno (13)97mo Sebaldi«, ebenda, Ms. Nr. 768).

Losungsliste des Stadtteils Laurentii vom Jahre 1397 (»Losunga feria 2a ante Jacobi apostoli (13)97. Laurenti.« Ebenda, Ms. Nr. 769).

Losungsliste Sebaldi vom Jahre 1400 (»Sebaldi, losunga feria 4a ante purificacionem Marie [= 28. Januar] 1400.« Ms. Nr. 770).

Losungsliste Laurentii vom Jahre 1400 (»Laurencii anno 1400o losunga feria 2a ante Purificationem Marie« [= 26. Januar], Ms. Nr. 771).

Desgleichen von 1403 (»Losunga. Anno 1403 an unser frawen tag anuntiacionis [= 25. März] Laurentii«, Ms. 772).

Desgleichen von 1405 (»Laurencii. Anno 1405 feria 2a post Galli« [= 19. Oktober], Ms. 773).

Losungsliste Sebaldi vom Jahre 1427 (»Losunga Sebaldi feria quinta in die Alexii [= 17. Juli] Anno [14]27, Ms. 774).

Losungsliste Laurentii vom Jahre 1430 (»Losunga laurentii feria Secunda ante Annunciacionis Marie [= 20. März] Anno domini 1430«, Ms. 776).

Losungsliste Sebaldi vom Jahre 1433 (»Losunga a parte sancti Sebaldi inchoata feria 2a Vrbani [= 25. Mai] Anno 1433.« Ms. 777).

Losungsliste Laurentii vom Jahre 1433 (»Losunga a parte sancti laurentii incepta feria 2a Vrbani pape [= 25. Mai] Anno domini 1433o«, Ms. 778).

Losungsliste Sebaldi vom Jahre 1438 (»Losunga a parte sancti Sebaldi inchoata feria 3a post laurentii [= 12. August] Anno 1438«, Ms. 779).

Desgleichen vom Jahre 1440 (»Es ist zu wißen, das man ein losung gesetzt hat, die Gieng an an aller heiligen abend [= 31. Oktober] Anno etc. 40mo«, Ms. 780).

6) Abschrift des 18. Jahrhunderts in der Kgl. Bibliothek zu Bamberg. Signatur J. H. Ms. hist in 2o, Nr. 62, Blatt 301—312. Das Original ist verloren. Der Kodex wurde mir freundlichst von seiten der K. Bibliothekverwaltung zur Exzerpierung überlassen.

7) Original im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg. Signatur S. I, L. 130, Nr. 8. Über diese Geläutbücher und die Bedeutung der Einträge (Begräbnistag, nicht Todestag) siehe die erschöpfende Arbeit von Bauch in Archivalische Zeitschrift, Neue Folge, Bd. VIII.

8) Kgl. Kreisarch. Nürnberg Ms. Nr. 323, 321, 322, 325.

9) Über die Bedeutung des »Harnischbuches«, der Stammrolle waffenfähiger Bürger von 1429, und des »Grabenbuches« vgl. meinen Aufsatz: Meister Berthold von Nürnberg, ein Glied der Familie Landauer (Rep. f. K. Bd. 26, S. 318ff.).

Bei der Ordnung der so gewonnenen Namensreihen konnte nun ein doppeltes Prinzip zur Anwendung kommen: das chronologische, wie es Murr und Baader gewählt haben, oder das alphabetische, mit gleichzeitiger Unterordnung der auf einen und denselben Künstler bezüglichen Notizen unter dessen Namen, wie es schon Thode, der sich im übrigen gleichfalls an das chronologische System gehalten hat, hie und da versuchte und in einigen Exkursen weiter ausführte. Verfasser hat das alphabetische gewählt. Der Schwierigkeiten dieses Systems war er sich wohl bewußt, indem es bei der Gleichheit mancher Namen und insbesondere bei der mittelalterlichen Gepflogenheit, die Meister nur mit dem Vornamen zu bezeichnen, schwierig erscheinen mußte, das vorkommende archivalische Material auf die gegebenen Namen unzweifelhaft zu verteilen. Verfasser glaubt aber hier mit aller nötigen Sorgfalt und Vorsicht verfahren zu sein; übrigens bietet der bei jeder einzelnen Notiz bemerkte Nachweis des Fundortes die Möglichkeit der Kontrolle; so entschied er sich im Interesse des Benützers für dieses handlichste und auch für einen weiteren Ausbau zweckmäßigste System. Diesem Bedürfnis bequemer Benützung dienen auch die leichte Modernisierung der Namen und Handwerksbezeichnung in den Überschriften (wobei der nachfolgende Originalvortrag sogleich die Möglichkeit der Vergleichung bietet), die Auflösung aller Daten des mittelalterlichen Kalenders und der abgekürzten Vornamen[10]) u. a.

Über die Art und Weise, wie die beigesetzten Datierungen zustande kamen, möge folgendes bemerkt sein: bei den Steuerlisten konnte ohne weiteres vom Datum der Anlage ausgegangen werden, in den Geläutbüchern lagen entweder direkte Tagesdaten oder doch vierteljährliche Grenzdaten vor, dagegen bot die Datierung der Hauptserie, der Bürgerbücher, für die Zeit vor etwa 1500 einige Schwierigkeiten. Diese seien hier kurz berührt.

Als Ausgangsdatum für den jährlichen Eintrag der Zugänge an Neubürgern erscheint in früherer Zeit der Walburgistag (1. Mai), d. h. der Tag der Neuwahl des Rates, welchem die Rechnungsablage der mit der Finanzverwaltung betrauten Ratsherren voranging (vgl. auch oben Anm. 4). Ohne weitere Gliederung werden in den älteren Bürgerbüchern die an »Walburgis zum neuen Rat« oder »circa Walburgis« und sodann im Verlaufe des Jahres zum Bürgereide Zugelassenen bis wieder zum nächsten Walburgistag aufgeführt[11]) und an diesem Ausgangstermin wurde

[10]) Für die Abkürzung der Vornamen, besonders der häufigsten, wie Heinrich, Hans, Herman, Fritz, Sebald haben sich in der amtlichen Praxis ganz bestimmte Regeln herausgebildet, so daß ein Zweifel kaum irgendwo möglich ist. Murr und Baader haben das ganz vernachlässigt.

[11]) Vereinzelt findet sich als Ausgangspunkt wohl auch »Nerei« (= 12. Mai) oder Urbani (= 25. Mai). Wo Verfasser keine anderen zeitlichen Anhaltspunkte zur

auch dann noch festgehalten, nachdem die Ratswahl schon längst nicht mehr am 1. Mai, sondern an Ostern, und die Rechnungsablage der Losunger im März stattfand. Erst seit den vierziger Jahren des 15. Jahrhunderts wird die Bezeichnung »nach der Rechnung der Losunger« zur weiteren zeitlichen Gliederung der Neubürgerverzeichnisse benutzt und schließlich wird unter Wegfall des Walburgisdatums dieser Tag der Rechnungsablage der alleinige Ausgangspunkt. Im Laufe des 15. Jahrhunderts treten aber daneben noch weitere Einschaltungen und Fixpunkte auf: »nach dem Losungsschwur«, »nach purificationis Marie«, auch wieder »nach Walburgis« (doch nicht mehr als Ausgangspunkt), bis schließlich (seit 1496) Monat für Monat die Tage (gewöhnlich Samstag) angegeben werden, an welchem die Beeidigung weiterer Gruppen von Neubürgern stattfand. Alle diese mehr oder minder genauen Datumsanhalte wurden bei den nachfolgenden Auflösungen herangezogen,[12]) ohne daß es freilich im Interesse der Raumersparnis[13]) nötig erschien, in jedem einzelnen Falle den Nachweis beizufügen, wie die Datierung sich ergab. In diesen Fällen muß es bei der Versicherung sein Bewenden haben, daß diese Datierung in der möglichst präzisesten Form geschah; eine Kontrolle ist auch hier jederzeit durch den archivalischen Nachweis möglich.

Bemerkt sei schließlich noch, daß Verfasser auf Heranziehung gedruckten Materials (abgesehen von Murrs parallelen Arbeiten) Verzicht leisten mußte.

Vorbemerkung.

Im Hinblick auf die sehr willkürliche mittelalterliche Schreibung der Eigennamen wurden jeweils die Buchstaben B und P, C und K, D

Verfügung standen, als jenes »Walburgis«, hat er stets mit »nach Walburgis« (1. Mai) aufgelöst. Ganz peinlich korrekt würde es ja heißen müssen »am Walburgistage selbst oder nach Walburgis«. Da uns aber durchaus keine Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, um festzustellen, welche der angeführten Neubürger etwa am 1. Mai selbst, welche später während des Jahres geschworen haben, glaubte Verfasser diese erstere Bezeichnung vernachlässigen zu dürfen.

[12]) Vereinzelt ist (seit ca. 1454) dem Namen des Neubürgers auch das Datum der Vereidigung beigesetzt; auf diese Weise ergaben sich besonders willkommene zeitliche Grenzpunkte; eine Reihe der nachfolgenden mit »zwischen« eingeführten Daten beruht hierauf.

[13]) Im gleichen Interesse mußte Verfasser auch darauf verzichten, die ausführlichen Beschreibungen der Häuserquartiere und Straßenblocks in den Losungslisten seit 1427 wörtlich wiederzugeben und mußte sich begnügen, zum Zwecke der Aufzeigung örtlicher Übereinstimmung die Anfangsworte zu zitieren, z. B. bei Nr. 12: Hans Grolandin Haws an der Fleischprucken etc.« und ebenso weiterhin 1430 und 1433.

und T, endlich F und V zu einer Gruppe vereinigt. Der Vokal y erhielt den Wert von i, vokalisches w den Wert von u.

Verzeichnis der Abkürzungen.

MB = Meisterbuch (von 1363),
BMB = Bürger- und Meisterbuch,
BB = Bürgerbuch (von 1496—1534).
post comput. losung. = post computationem losungariorum.[14])

Die beigesetzten Zahlen bedeuten die Nummer des Kodex nach der Signatur des Kgl. Kreisarchives Nürnberg.

1. Adam von Worms, Maler.

Murr: Maler 1421.

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch fol. 14[b], »Viertel am Saltzmarkt«: Adam von Wurmbs moler [hat] 1 p[antzer]. dedit fidem.[15])

1423, 7. Januar. Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 24[b], Viertel »am Marckt«: Adam Moler [hat] 1 scheibe [Salz].

1423, 12. Juli. Gibt sein Bürgerrecht auf. BMB 233, fol. 199[b]: »Item Adam von Wurmbs Moler hat sein purgrecht aufgeben. actum feria 2[a] ante Margarete anno ut supra (= 1423). juravit.

2. Aysteter, Georg, Maler.

1496, 19. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 7[a]: Görg Aysteter Maler [gibt mit 7 anderen] 16 fl. w[erung].[16])

3. Albrecht, Hans, Maler.

1499, 3. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 24[b]: Hanns Albrecht [gibt mit 4 anderen] 20 fl. werung.

---

14) Über die Bedeutung siehe Anm. 19.

15) Der Eintrag erfolgte wohl nachträglich, wie aus der Schrift ersichtlich.

16) d. h. Stadtwährung. Der Stadtwährungsgulden ist etwa 9 M. unseren Geldes gleichzusetzen. Sein Gegensatz ist der Landwährungsgulden (= etwa 8 M.). Wo die Bezeichnung »werung« fehlt, ist dieser zu verstehen. Die Bezahlung der Bürgerrechtsgebühr in Stadtwährung wurde erst im Jahre 1470 vorgeschrieben. Im übrigen ist bezüglich dieser Bürgerrechtsgebühren zu bemerken, daß eine Abgabe von 2 fl. einem Vermögen bis zu 100 fl., eine solche von 3 fl. einem Vermögen von 100—200 fl., eine solche von 5 fl. einem Vermögen von 200—500 fl. entspricht. Wer über 500 fl. Wert besaß, gab 10 fl. Beide letztere Kategorien (zumeist Nichthandwerker) wurden, wie schon bemerkt (vgl. Anm. 4), in eigene pergamentene Bürgerbücher eingetragen. 1498 wurden diese Taxen erhöht, und zwar die Gebühr von 2 fl. auf das Doppelte, eine solche von 3 fl. auf 5 fl., dagegen blieb es bei der Höchstgebühr von 10 fl.

4. Albrecht, Malerin.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi fol. 6a »Stepfelgaß«, Nachtrag: Albr[echt] Malerin juravit.

5. Andree, Hieronymus, Formschneider.

1523, 9. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 121b: Jeronimus Andree formschneider [dedit 4 fl. werung. juravit].[17])

Ansbach, Fritz von, Maler, siehe Fritz, Maler von Ansbach.

6. Arnolt, Hans, Maler.[18])

1489, post conclusam computacionem (= nach 27. März).[19]) Wird Bürger. BMB 235, fol. 203a: Hanns Arnolt Maler [gibt mit 13 anderen] 28 fl. werung.

---

[17]) Seit 1500 wird es in den Bürgerbüchern gebräuchlich, eine größere Namensreihe von Neubürgern mittels Klammern am rechten Rande zusammenzufassen mit der Bemerkung: »dedit quilibet 4 fl. w.«, später noch mit dem weiteren Zusatz »juraverunt«, oder die Formel lautet: juraverunt et dedit quilibet 4 fl. w. Ich habe die Formel gleichlautend, unter Weglassung des »quilibet« und auf die Einzahl bezogen, in eckiger Klammer wiedergegeben.

[18]) Über dessen Ehefrau, eine Enkelin Meister Ulrichs, Schnitzers zu Ansbach, siehe meinen Aufsatz: Ansbacher Malerlisten des XV. und XVI. Jahrhunderts, Repert. f. K., Band XXIX.

[19]) Diese Bezeichnung »post conclusam computacionem« oder die häufiger vorkommende »post computacionem losungariorum« (im folgenden abgekürzt mit post comput. losung.), deutsch: »nach der Rechnung der Losunger«, hängt mit der alljährlich kurz vor Ostern, als dem Termin der Neuwahl des Rates, erfolgenden Rechnungsablage der mit der städtischen Finanzverwaltung betrauten Ratsherrn oder Losunger vor einer Ratskommission zusammen. Soweit dies möglich war, wurde hier der Tag, an welchem im betreffenden Jahre die Rechnungsablage stattfand (also z. B. 1489 am 27. März) bestimmt; wo dies mangels genügender Anhaltspunkte nicht angängig ist, können wir diese Angabe mit »nach März« auflösen, da die Rechnungsablage, wie eine Vergleichung einer großen Anzahl von Daten für diese »computatio« beweist, auch bei spät fallendem Osterdatum regelmäßig im März stattfand.

Einen weiteren zeitlichen Spielraum müssen wir dagegen für die gleichfalls häufiger vorkommende Bezeichnung »post juramentum losungarie«, d. h. »nach dem Steuerschwur« ansetzen. Dieser Losungsschwur, bei welchem gemäß dem in Nürnberg üblichen Prinzip der Selbsteinschätzung jeder Steuerpflichtige zu beschwören hatte, daß er seine Steuer nach bestem Wissen und Gewissen entrichten wolle, scheint für unsere Zeit stets zwischen Herbst des einen und Lichtmeß des folgenden Jahres erfolgt zu sein. So heißt es in einer Instruktion für das Losungsamt vom Jahre 1458 (Kgl. Kreisarchiv, Ms. 319, fol. 44a) bei »Ordnung vnd schickung zv der Losung« u. a.: Und wann man nu etliche jare her die losung umb Galli (= 16. Oktober) gesworn und friste auf liechtmeß geben hat etc.« Dazu stimmen gut die Einträge der Bürgerbücher. Wir können demnach diese Bezeichnung »post juramentum losungarie« auflösen mit »zwischen 16. Oktober (des einen) und 2. Februar (des folgenden Jahres)«.

Augsburg, Herman von, siehe Herman von Augsburg.

Augsburg, Molerin von, siehe Molerin von Augsburg.

7. Bair, Nikolaus, Bildschnitzer.

1503, 8. Juli. Wird Bürger. BB 237, fol. 44a: Niclas Bair pildschnitzer [dedit 4 fl. statwerung, vgl. Anm. 17].

8. Pangratz, Bildschnitzer.

Murr: Bildschnitzer 1470—1476.

1468, zwischen 2. Februar und 29. März. Wird Bürger. BMB 235, 136b: Pangratz Bildsnytzer [dedit] 2 fl.

9. Barbara, Schnitzerin (oder Eigenname).

1476, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürgerin. BMB 235, fol. 160b: Barbara snitzerin [dedit] 2 fl. werung.

10. Bartholomäus von Ketsch [?], Maler.[20])

1421, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 165b: Bartolmes von Keczz Moler. nihil dedit.

11. Passeck,[21]) Hans, Maler.

1454, nach Walburgis, vor 15. November. Wird Bürger. BMB 234, 204b: Hanns Passeck ein Môler dedit 2 gulden.

12. Paulus von Heidelberg, Glaser und Maler.

1410, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 146b: Paulus von Haidelberg glaser dedit 2 gulden. [Am Rande: vnd Moler.]

[?] 1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 18b: »Hanns Grolandin Haws an der Fleischprucken etc.«: Paulus Glaser [der Obige?] juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt, Grabenbuch, fol. 27b, »Der Alten Grolandin Egk bey den Fleischpencken«: Pauls Glaser.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 29b, ebendort: Pauls Glaser juravit.

13. Paum, Konrad, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a, Nachtrag: Conr[at] Pawm moler.

---

[20]) Ketsch am Rhein, unterhalb Speyer?

[21]) Der Maler dürfte wohl aus Ansbach stammen, wo dieser Name im 15. Jahrhundert sehr verbreitet war.

1370. Genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79ª: C[onrat] Pawm Moler.

14. Paumeister, Johannes, Buchschreiber.

1396. Wird Bürger. BMB 233, 126ª: Johannes Pawmeister puchschreiber.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 13ᵇ, »Novum hospitale«: Johannes Pawmeister juravit.

1400, 28. Januar. Desgl., fol. 13ª, ebenda: Joh[annes] Pawmeister juravit.

15. Paur, Hans, Kartenmaler.

1445 oder Anfang 1446 (vor März). Wird Bürger. BMB 234, 173ᵇ: Hanns Pawr kartenmoler dedit 2 gulden.

[?] 1503, nach S. Thomastag (= 21. Dezember). Dessen Ehefrau [?] als verstorben erwähnt. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 77ª: Item [man läutete] Barbara Pewrin, moelerin.

16. Peck, Siegmund, Kartenmaler.

1531, 19. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 161ᵇ: Sigmund Peck kartnmaler [juravit et dedit 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

17. Peyßer, Hans, Bildhauer.

1526, 17. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 140ª: Hanns Peyßer pildhauer [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

18. Peltzle, Paulus, Briefmaler.

1497, 14. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 13ª: Paulus Peltzle [gibt mit 5 anderen] 12 fl. werung.

19. Pentz, Georg, Maler.

1523, 8. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 122ª: Jörg Pentz Maler [juravit et dedit 5 fl. werung; vgl. Anm. 17].

20. Per, Konrad, Maler.

1428, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 175ª: Con[rat] Per Moler dedit 2 gulden.

21. Perchinger, Jakob, Kartenmaler.

Murr: Formschneider, 1478—1482.

1477, post comput. losung. (Vgl. Anm. 19.) Wird Bürger. BMB 235, 164ª: Jacob Perchinger, Carttenmaler [gibt mit 2 anderen] 6 [fl. werung].

22. Perkheimer, Ulrich (identisch mit Nr. 275).

1431 circa Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 125[a]: Vlr. Perkheimer Abtrucker golt vnd silber dedit 2 gulden.

23. Berthold von Steynach, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21[a], Nachtrag: Ber[tolt] von Steynach.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79[a]: Berhtolt von Stainach.

24. Besler, Jakob, Kartenmaler.

1507, 27. Februar. Wird Bürger. BB 237, fol. 60[b]: Jakob Besler Kartenmaler [juravit et dedit, 4 fl. statwerung; vgl. Anm. 17].

25. Peter von Rothenburg, Maler.

1443, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, fol 165[b]: Peter von Rotenburg Moler [dedit] 2 gulden.

[?] 1443, circa Symonis et Jude (= 28. October). Wird genannt. Salzbüchlein, fol. 48[b]: Laurenzer Pfarre: Peter moeler (der Obige?) [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 51[b], ebendort: Peter möler [hat] 1 [sch.].

26. Peurl [Peurlin?], Leonhard, Maler.

1474, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 153[b]: Lien[hart] Pewrl maler [dedit] 2 fl. werung.[22])

27. Peurlin, Hanns, Bildschnitzer.

[?] Murr, Maler: 1493.

1459, zwischen 23. März und 10. Mai. Wird Bürger. BMB 234, 216[b]: Hanns Peurlin pildsnitzer dedit 2 gulden.

28. Peutmullner, Hans, Maler und Bildschnitzer.

1418, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 233, 160[b]: Hans Peut Mullner pildsnitzer dedit 1 gulden.

1427, 17 Juli. Steuert. Losungliste Sebaldi, fol. 22[b]: Hanns Pewntmullner juravit.

1430, 4. Dezember. Wird genannt. Grabenbuch, fol. 36[b], Sebalder Pfarre: H[ans] Pewtmůller.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 39[a]: H[ans] Pewtmülner juravit.

---

[22]) Ein »Lienhart Peurlin« gibt 1502 sein Bürgerrecht auf: BB 237, fol. 165[a].

1434, 12. April. Wird mit 8tägiger Haft bestraft. »Inhaftationsbuch« im Kgl. Kreisarchiv Nürnberg Ms. 326 fol. 32[b]: Hanns Pewtmullner, moler, promisit 8 tag von stund [an] in einem versperrten kemerlin zu sein, von unsaubrer, grober zuhaltung und gelte onwerden mit einr bösen bübin zu seinem eeweib, daz er gar ferlich gehalten hett. actum feria 2[a] post dominicam Misericordia domini.

1440, 31. Oktober. Losungsliste Sebaldi, fol. 33[a]: Hanns Pewtmüller juravit.

29. Pferlehußen, Heinrich, Maler.

Murr: Maler, 1473 (Ferlhause), 1480 (Verlshausen).

1464, nach 25. Mai. Wird Bürger. BMB 235, 126[b]: Heinrich Pferlehußen Maler dedit 2 fl.

30. Pildsnitzer, Fritz, Bildschnitzer.

1393, nach Walburgis. Wird Bürger. BMB 233, 98[b]: F[ritz] Pildsnitzer ein pildsnitzer.

31. Bildschnitzerin, die (= Nr. 62?).

1427. 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 3[b]: »Das eck neben der fleischpencken etc.«: Die Pildsnitzerin juravit.

32. Pleidenwurff, Hans, Maler.

Murr, Maler und Formschneider, 1458—1472.

1457, zwischen 28. März und 10. Oktober. Wird Bürger. BMB 234, fol. 214[a]: Hans Pleidenwurff maler dedit 2 gulden.

1457, 10. Oktober. Erhält Erlaubnis in der innerer Stadt zu sitzen. Ebenda, fol. 226[b]: Hernach steen geschriben, die in die Vorstat gesworn vnd Hewser in der inner Stat gekaufft haben vnd den man also herein erlaubt hat zu ziehen. . . Hanß Pleidenwurff ist vergundt in der Innern stat zu sitzen feria 2[a] post Dionisii Anno (14)57[o].[23])

1472, 9. Januar. Begraben Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 24[a]: am pfinczag nach obersten [läutete man] dem Hans Pleydenwurffer ein glaßer.

—, Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 305[b]: H[an]s Pleidendisch (sic).

---

23) Die Neubürger waren verpflichtet fünf Jahre in den Vorstädten zu sitzen, ausgenommen es erwerbe einer ein Haus in der inneren Stadt im Werte von 50 fl. gegen Barzahlung. Bei unseren drei Malern (vgl. auch Nr. 155 und 292) dürfte wohl auch an Einheiratung in eine Meisterwerkstatt zu denken sein.

33. Pleidenwurff, Wilhelm, Maler.

Murr, Maler 1490—92, Formschneider 1493—94.

1494, 31. Januar. Begraben. Großtotengeläutbuch, von St. Lorenz, fol. 64[b]: Item [man läutete] Pleidenwurff moeler am freitag vor Liechtmeß.

1493/94, zwischen Lucie (13. Dezember) und Reminiscere (23. Februar). Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 308[b]: Wilhelm Bleidenwurff maler.

34. Pleyenfelder, Heinrich, »Pildmacher« (= Nr. 151?).

1424, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 169[a]: H[einrich] Pleyenfelder Pildmacher dedit 2 gulden.

35. Pömer, Heinrich, »Formmacher«.

1428, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 174[b]: H[einrich] Pömer formmacher dedit 2 gulden.

36. P[r]äuß, Nikolaus, Maler.

1391, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 111[a]: Nyclas Päwß ein moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 6[b]: »Stepfelgaß«: Nyclas Maler Prewzz juravit.

37. Praunt, Hans, Kartenmaler.

1470, zwischen 2. Februar und 24. März. Wird Bürger. BMB 235, fol. 142[b]: Hanns Prawnt Carthenmaler [dedit] 2 fl. w[erung].

38. Pregelhan, Konrad, Maler.

1409, nach Urbani (25. Mai). Wird Bürger. BMB 233, 144[b]: C[onrat] Pregelhan Moler dedit 3 gulden.

[?] 1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 32[b]: »Des Schönmachers eck etc«: C[onrat] Pregelhan [der Maler?] juravit.

1438, 12. August. Wird ebendort genannt. Losungsliste Sebaldi, fol. 34[b].

1440, 31. Oktober. Wie 1438, fol. 45[a].

In dem »Salzbüchlein« von 1443 wird er zweimal genannt; doch ist der Eintrag stets gestrichen.

Breslau, Nikolaus von, siehe Nikolaus von Breslau.

39. Prunner, Matheis, Maler.

1492, nach 24. März. Wird Bürger. BMB 235, 214[a]. Matheis Prunner Maler [gibt zusammen mit 11 anderen] 24 fl. werung.

40. Burkhart, Bildschnitzer.

Murr: Bildschnitzer 1397. 1400.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 20a »Im Werd«: Burch[art] Pildsnytzer juravit.

1400, 26. Januar. Desgl., fol. 6a, »Smal gazz«: Burchart Pildsnitzer juravit.

1403, 25. März. Desgl. fol. 18b, »Im Werde«: Půrkel Pildsnytzer juravit.

1405, 19. August. Wird auf ein Jahr aus der Stadt verbannt. »Achtbücher« im Kgl. Kreisarchive Nürnberg, Ms. Nr. 317, fol. 16a: Purkhart pildsnitzer ist die stat verboten 1 jar und 3 meil hindan on gnad von ungehorsamkeit wegen, als er übervarn hat. actum Sebaldi anno predicto [= 1405]. juravit.

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 46a: »Im Werde«: Burkhart Pildsnitzer 1 pantzer, dedit fidem.

41. Katharina, Malerin.

1381, 25. September. Wird auf fünf Jahre aus der Stadt verbannt: »Achtbücher« des Kgl. Kreisarchives Nürnberg, Ms. Nr. 316, fol. 7a: Kathrey molerin ist die stat verboten 5 jar und 5 meil hindan, darumb daz sie böslichen red und fridbrech waz und die leut ubel handelt und rauft. juravit. actum feria quarta an[te] Mich[aelis] anno [13]81°.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii fol. 19b, »Kyenergasse«: Kathrey malerin juravit.

42. Keck, Hanns, Goldschläger und Maler.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der »Moler« (!) eingetragen. BMB 233, 79a, Nachtrag: Hanns Keck goltslaher.

43. Keltz, Martin, Formschneider.

1526, 26. September. Wird Bürger. BB 237, fol. 143b: Martin Keltz Furmschneider [juravit 4a post Ruperti].

44. Keser, Hans, Bildschnitzer.

1519, 4. Juni. Wird Bürger. BB 237, fol. 108a: Hanns Keser pildschnitzer [juravit et dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

Ketsch [?], Bartholomäus von, siehe Bartholomäus von Ketsch.

Ketsch [?], Sigmund von, siehe Sigmund von Ketsch.

45. Kettner, Urban, Maler.

1498, 6. Januar. Wird Bürger. BB 237, fol. 15a: Vrban Kettner Maler [gibt mit 5 anderen] 12 fl. werung.

46. Kindel, Ulrich, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii fol. 21b, »Im Werd«: Vl[rich] Kindel Maler (am Rande: notandum. Er scheint nicht geschworen zu haben).

47. Kypfenberger, Mathäus, Formschneider.

Murr: Maler 1459, 1460, 1462 (?), 1463 (?).

1459, zwischen 23. März und 10. Mai. Wird Bürger. BMB 234, fol. 216b: Mathes Kypfenberger formsneider dedit 2 gulden novi.

48. Kyrspach, Asmus, Maler.

1526, 1. Dezember. Wird Bürger. BB 237, fol. 140a: Asmus Kyrspach Maler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

49. Knoll, Seitz, Maler.

1408, 26. November. Genannt. Harnischbuch, fol. 22a, Viertel »am Saltzmarkt«: Seitz Knoll moler [hat] 1 pantzer. dedit fidem.

Koblenz, Hanns von, siehe Hanns von Koblenz.

50. Kolb, Sebald, Maler.

Murr: Maler 1413.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 8b, »Lawfertor«: S[ebald] Kolb Maler juravit.

1400, 28. Januar. Desgl. fol. 20b, »Zotemberg«: S[ebald] Kolb maler juravit.

51. Koler, Mathes, Maler.

1485, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 189a: Mathes Koler Maler [gibt zusammen mit 3 anderen] 8 fl. werung.

52. Konrad, Bildschnitzer (identisch mit Nr. 53?).

1393, Wird Bürger. BMB 233, 114a: C[onrat] Pildsniczer.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 46a, »Am Sant«: C[onrat] Pildsnitzer juravit.

1400, 28. Januar. Desgl. fol. 47b, ebenda: C[onrat] Pildsnitzer juravit.

1403, 25. März. Desgl. fol. 30b, »Grab vor Spitalertor«: C[onrat] Pildsnitzer. Am Rande: notandum.

1404, 4. Januar. Wird auf Gnade 3 Jahre aus der Stadt verbannt. Nürnberger »Achtbücher«, Kgl. Kreisarchiv Ms. Nr. 317, fol. 3a.: C[onrat]

pildsnizzer ist die stat verboten 3 jar, 5 meil hindan, darumb daz er einem einen brif an sein haustür slug, daran bose, schemliche wort stunden. actum feria 6a ante Epiph. domini anno quarto. juravit. [Von späterer Hand] dem hat man gnad tan, wenn er ein jar d[r]außen ist, daz er wol herwieder ein mag [kommen].

1410, 24. October. Wird auf 2 Jahre aus der Stadt verbannt. Ebenda, fol. 63b: C[onrat] pildsnitzer juravit 5 meil 2 jar hindan, eins auf gnade und eins on gnade, also, ob die frau fur in bitet, der er ir tochter geswechet hat. actum feria VIa ante Symonis et Jude anno decimo. hat frist 4 wochen.

53. Konrad, Bildschnitzer (zu Nr. 52?).

[?] Vgl. Murr, Maler S. 49 Anm. *: Cuntz Klügel pildhawer 1425.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 4b, »Des Hans Stromeirs Haws an der langen prucken«: Cuntz pildsnitzer juravit.

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger, Viertel am Weinmarkt: Cuntz Pildsnitzer.

1430, 4. Dezember. Wird genannt, Grabenbuch, fol. 7a, »Des Hannß Stromeirs Egk etc.«: C[onrat] Pildsnitzer.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 6b, ebendort: C[onrat] Pildsnitzer juravit.

54. Konrad, Maler und Glaser.

c. 1363. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, angefangen 8. September 1363, MB 232, fol. 21a: C[onrat] glaser gener meister Heinr[ich].

1370. Genannt. Meisterliste der »Glaser« (!), angelegt 24. November 1370, BMB 233, 79b: C[onrad] Glaser gener Meister Heinr[ich].

55. Konrad, Maler (wahrscheinlich identisch mit Nr. 59)[24]

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 3a, »Instite«: C[onrat] Moler juravit.

1400, 28. Januar. Desgl. fol. 13a, »Novum hospitale«: C[onrat] Maler juravit.

56. Konrad, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 33a, »Grab«: C[onrat] Maler (am Rande: notandum. Er scheint nicht geschworen zu haben).

---

[24]) Vielleicht der bei der Wiederbemalung des Schönen Brunnens genannte Conrat Klügel; vgl. meinen Aufsatz: Meister Heinrich der Parlier der Ae. und der Schöne Brunnen (Hist. Verein von Mittelfranken, Jahresbericht für 1905, S. 84, Anm. 1), doch könnte auch Nr. 56 mit diesem identisch sein.

1400, 26. Januar. Desgl. fol. 31b, »Cartewser«: C[onrat] Maler (am Rande wie 1397).

57. Konrad, Maler (oder Eigenname).

1476. Nach 2. Februar. Wird Bürger. BMB 235, 158b: Conrat Maler [gibt mit sieben anderen] 16 fl. werung.

58. Konrad, Maler (oder Eigenname) von Würzburg.

1477, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 164b: Conrat Maler von Wirtzburg [gibt mit 2 anderen Neubürgern] 4 fl. werung.

59. Konrad, Schnitzer (wahrscheinlich identisch mit Nr. 55).

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 2b, »Institе«: C[onrat] Snytzer juravit.

60. Kopp, Paul, Maler.

Murr, Maler: 1467—1469: Paulus Koppel.

1465, nach 28. März. Wird Bürger. BMB 235, fol. 129a: Paulus Kopp maler nihil [dedit] jussu consolatus.

61. Kremer, Hans, Bildhauer.

1533, 12. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 183a: Hanns Kremer pildhawer [dedit 4 fl., juravit; vgl. Anm. 17].

62. Cristein, Bildschnitzerin (= Nr. 31?).

1438, 12. August. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 8a, »Des Hannsen Kelners ecke vor den Augustinern etc.«: Cristyn pildsnytzerin juravit.

1440, 31. Oktober. Desgl. fol. 10a, ebenda; Cristein Pildsnitzerin juravit.

63. Cristein [Jakob] Malerin.[25])

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 33b, »Vorstat Laurentii. Das eck hinter s. Kathrein etc.«: Cristein Malerin juravit.

1433, 25. Mai. Desgl. fol. 34a, ebendort: Cristein Ja[cob] Molerin juravit.

64. Cristein, Malerin.

1400, 28. Januar. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 43b, »Judenhof«: Cristein malerin juravit.

---

[25]) Wahrscheinlich Witwe von Nr. 178.

65. Cristein, Malerin.

1427, 17. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 19a, »Des Hannsen Rumels eck etc.«: Heintz Fleischmann. Cristein Molerin bey im. juravit.

66. Kün, Lorenz, Kartenmaler.

1485 post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 190b: Lorentz Kün kartenmaler [gibt mit 4 anderen] 10 fl. werung.

67. Der Murret Cůntzel.

Nach 1370. Wird in die Meisterliste der Moler eingetragen. BMB 233, 79a, Nachtrag: Der Murret Cůntzel.

68. Kunigunde, Schnitzerin.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 26b, »Auf dem Platz«: Hans Schönknecht juravit. Kůnn Snytzerin bey im.

69. Cuntzl, Hanns, Maler.

1527, 17. August. Wird Bürger. BB 237, fol. 147a: Hanns Cuntzl Maler [juravit, dedit 4 fl. werung; vgl. Anm. 17].

70. Debolt [Fritz], Maler.

Murr, Maler: 1397, 1413.

1388. Wird Bürger. BMB 233, fol. 107b: Debolt moler.

1392, 23. September. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 28b, »Vor dem Newen tor«: F[ritz] Tiebolt juravit.

1397, 23. Juli. Desgl. fol. 41b, »Spiegelgaß«: Dyepolt Moler juravit.

1400, 28. Januar. Desgl. fol. 42b, ebendort: Tiebolt Maler juravit.

71. Denckel, Georg, Maler.

1442, nach Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 234, 162a: Georg Denckel Moler [dedit] 2 gulden.

72. Dyl, Hans, Bildhauer.

1527, 4. Mai. Wird Bürger. BB 237, fol. 146a: Hanns Dyl pildhawer [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

73. Törnheimer, Haidenreich, Maler.

1470, nach 24. März. Wird Bürger. BMB 235, 142b: Haidenreich Törnheimer moler dedit 2 fl. werung.

74. Told Michael, Glasmaler.

Murr, Maler: 1465, 1466.

1447, zwischen Walburgis (1. Mai) und 5. Dezember. Wird Bürger. BMB 234, 181a: Michel Told glasmoler dedit 3 gulden novi.

1475/76, zwischen Lucie (= 13. Dezember) 1475 und Reminiscere (= 10. März) 1476. Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 306a: Michel Thol, maler.

75. Trautt, Hans, Maler [der Ältere?].

1477, post juramentum losungarie (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, fol. 165b: Hanns Trautt Maler [gibt mit 5 anderen Neubürgern] 12 fl. werung.

[?] 1487, zwischen Pfingsten (3. Juni) und Crucis exaltatio (= 14. September). Begraben. Großtotengeläutbuch von St. Sebald, fol. 307b: [Man läutete] Hanns Drack (sic) von Speyer. (Vorausgeht: Joh. Dieterich Procurator. Es folgt: Veronica apoth[eckers]tochter.)

1487, 1. September. Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 56b: Item [man läutete] Hanß von speyer an sant egidien tag. (Vorausgeht: Hanß Tietrich an sant egidien tag. Es folgt: Junckfraw Veronika apadekerin am suntag nach egidii. Also hier wie dort die gleichen Personen!)

76. Trautt, Hanns von Speyer [der Jüngere?].[26]

1491, post Walburgis (1. Mai). Wird Bürger. BMB 235, fol. 212a: Hanns von Speyer [gibt mit 3 anderen Neubürgern] 8 fl. werung.

---

[26]) Über die Familie Trautt siehe den Exkurs bei Thode, a. a. O., Anhang III, 1; Die Trautts von Speyer. Doch dürfte die sich auf Murrs Angaben über einen 1408 erscheinenden »H. von Speyer Moler« und einen 1438 genannten »Hans von Speyr Moler« stützende Vermutung Thodes, daß schon vor 1477 Glieder der Familie Trautt in Nürnberg ansässig waren, einer Berichtigung bedürfen. Das »H.« in der Angabe von 1408 ist höchstwahrscheinlich als Heinrich aufzulösen — der betreffende Kodex ist heute nicht mehr vorhanden — und 1438 hat Murr wohl Hans von Speyr anstatt Heinrich gelesen. Jedenfalls erscheint in der noch erhaltenen Losungsliste von 1433 kein Hans von Speyer auf der Lorenzer Seite, wohl aber ein Heinrich von Speyer, der sowohl 1408 wie 1433 identisch sein dürfte mit dem Maler Heinrich Ziegler (vgl. bei diesem Namen).

Nach dem von mir oben beigebrachten, archivalischen Material müßten wir einen älteren und eines jüngeren Meister gleichen Namens (Vater und Sohn?) annehmen. Doch bedarf die Frage angesichts der nicht ganz gesicherten Lesung des Namenseintrages im Geläutbuch von 1487 (Drack oder Traut? — man darf hiebei nicht vergessen, daß der Kodex die späte Abschrift eines stellenweise wohl schwer lesbaren Originals darstellt —) noch weiterer Belege. Mit Neudörfers Angabe, daß Wolf Traut ein nachgelassener Sohn des »alten Trauten Hannsen« gewesen sei, würde unsere Annahme

1516, »Pfingsten (= 11. Mai) biß im Herbst« (= exaltacio crucis, 14. September): Begraben. Großtotengeläutbuch, von St. Sebald, fol. 312 b: [Man läutete] Hanns von Speyer Moler.

1516, nach Walburgis (1. Mai). Großtotengeläutbuch von St. Lorenz, fol. 92 b: Item [man läutete] Hans von speir maller.

77. Trieß, Benedict, Maler.

1469, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 141 b: Benedic Trieß maler [dedit] 2 fl. werung.

---

allerdings ganz gut zu vereinigen sein. Der jüngere Hans Traut wäre dann ein Bruder des Wolfgang gewesen oder, was wahrscheinlicher, er war dessen Oheim und ein Bruder des älteren Traut. Daß die Vornamen sich in einer Familie wiederholten, ist durchaus keine Seltenheit.

Hier möchte ich noch zwei Urkunden anreihen, welche uns mit einem im Jahre 1499 spielenden Rechtshandel, in welchen Hanns Trautt (also der jüngere?) verwickelt war, bekannt machen. Er scheint eine Arbeit für einen Eichstätter Bürger, Diebolt Zeller, übernommen zu haben, welche zu Uneinigkeiten zwischen ihm und seinem Auftraggeber führten. Unter dem 11. Februar 1499 schreibt der Nürnberger Rat an den Bischof Gabriel von Eichstädt folgendermaßen (Kgl. Kreisarchiv, Briefbücher Nr. 44, S. 264): Gnediger herr! e[uer] f[ürstlichen] gn[aden] schreiben und begeren von wegen derselben e. f. gn. underthan Diebolten Zellers, unsern burger Hannsen Traut von Speyr betreffend, an uns gethan, haben wir mit undertänigkeit vernomen, dasselbig gedachtem, unserm burger thun fürhalten, der hat darauf geantwort und daneben ein copei des angezogen gedingszettel (d. h. Vertragsurkunde), wie das zwuschen in beden sol abgeredt sein, eingelegt, als e. f. gn. ab hierinn verschloßen schriften hat zu vernemen. und wo die sach innhalt desselben gestallt, so were sein erbieten nach unserm ansehen vollig und gnugsam, undertänigklich bittend, e. f. gn. geruche, des auch gnedigklich gesettigt ze sein. Das etc. verdienen. Datum 2 a post Scolastice (= 11. Februar) 1499.

Diesem Brief folgte unter dem 1. März ein zweiter, folgenden Wortlauts (ebenda Seite 267): Gnediger herr! bei kurzvergangen tagen hat uns e[uer] f[ürstliche] gn[aden] von wegen derselben e. f. gnaden unterthans Diepolten Zellers, burgers zu Eystet, geschriben, unsern burger Hannsen Traut von Speir betreffend, darauf wir e. f. gn. mit innligender underrichtung und erbietens unsers burgers antwort haben gethan; demselben seinem erbieten ist [er], als er uns bericht, in fürnämen nachvolg ze thun, darzu und der sachen zu pillichem austrag er verhofft unser furschrift (Empfehlungsbrief) bei e. f. gn. wol ze genießen; der haben wir ime uf sein gesinnen (Ansinnen) aus guten ursachen nit waigern wöllen und ist darumb an e. f. gn. unser undertänig bethe, dieselb geruche dem unsern in der sachen zu seiner gerechtigkeit gnedigen willen ze beweisen, und ob er gegen benanten e. f. gn. verwandten gepurlichs rechtens nottdurftig sein wurde, im des gnedigklich und fürderlich ze verschaffen. Das etc. verdienen. Dat. Sexta post Reminiscere (= 1. März) [14]99.

Dass es sich um den Maler handelt, beweist das Einlaufjournal des Nürnberger Rates, woselbst unter den in der Zeit vom 20. Februar bis 20. März 1499 eingelaufenen »Supplication vnd ander vnversigelt schriften« auch eine von »Hanns Trawt Maler« herrührende Eingabe erwähnt wird.

78. Dürndort, Nikolaus, Briefmaler.

1458, zwischen 13. März und 19. Juni. Wird Bürger. BMB 234, fol. 215a: Niclas Dürndort briefmoler dedit 2 gulden.

79. Tungolt, Hans, Maler.

1485, post comput. losung. (vgl. Anm. 19). Wird Bürger. BMB 235, 188a: Hanns Tungolt maler [gibt mit 5 anderen] 12 fl. werung.

80. Eckel, Konrad, Maler.

1497, 16. Dezember. Wird Bürger. BB 237, 14b: Cunrat Eckel Maler [gibt mit 7 anderen] 16 fl. werung].

81. Eeman, Hans, Maler.

1512, 6. November. Wird Bürger. BB 237, fol. 85a: Hanns Eeman Maler [juravit et dedit 4 fl, statwerung; vgl. Anm. 17].

82. Egweiler, Heinrich, Maler.

Nach 1363. Wird in die Meisterliste der »Moler« eingetragen. MB 232, 21a: Nachtrag: H[einrich] Egweiler.

1370. Wird genannt. Meisterliste der »Moler«, begonnen 24. November 1370, BMB 233, 79a: H[einrich] Egweiler.

83. Egweiler, Herman, Maler (identisch mit Nr. 159?).

1403, 25. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 15a, »Kornmarkt«: Her[man] Egweyler juravit.

1405, 19. Oktober. Desgl. fol. 2a: Her[man] Egweyler juravit.

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 44a: Lorenzer Pfarre, Viertel bei den Barfüßern: Her[man] Egweiler möler hat 1 pantzer dedit fidem.

84. Egweiler, Sebald von Eichstädt, Maler.

1397, 23. Juli. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 10b: »Lawffertor«: Meister Seb[ald] Egweiler von Eystet juravit.

1400, 28. Januar. Desgleichen, fol. 10b, ebenda: Sebolt Egweyler maler juravit.

1408, 26. November. Wird genannt. Harnischbuch, fol. 41a, Viertel am Milchmarkt: Sebolt Egweiler môler [hat] 1 pantzer. dedit fidem.

Eichstädt, Sebald Egweiler von, Maler, siehe Egweiler, Seb. von Eichstädt.

—, Endres, Malerin von, siehe Endres Malerin von Eichstädt.

—, Heinrich von, Maler, siehe Heinrich von Eichstädt,

—, Herman von, Maler, siehe Herman von Eichstädt.

85. Eysenploser, Andreas, Maler (wahrscheinlich identisch mit Nr. 92; vgl. auch Nr. 93).[27]

Murr, Maler: 1418.

1429. Wird genannt. Stammrolle der waffenfähigen Bürger, Barfüßerviertel: maister Andres moler (Nachbarn wie 1430, Losungsliste).

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 37ᵃ, »Das eck am graben bey des Gewilds heuhütten etc.«: Andreas Eisenploser juravit.

1433, 21. Mai. Desgl. fol. 38ᵃ, ebendort: And[reas] Moler juravit.

1443 »circa Symonis et Jude« (= 28. Oktober.) Genannt. Salzbüchlein fol. 44ᵇ, Lorenzer Pfarre: Andres moler [hat] 1 [scheibe].

1447, 26. Januar. Desgl. fol. 45ᵃ, ebenda: Andres moler [hat] 1 [sch.]

86. Eyßler, Stephan, Maler.

1490, nach 24. Juli. Wird Bürger. BMB 235, 208ᵇ: Stephan Eyßler Maler [gibt mit 2 anderen] 6 fl. werung.

87. Ell, Kartenmacherin.

Vgl. Murr, Formschneider 1433, 1435.

1433, 25. Mai. Steuert. Losungsliste Sebaldi, fol. 53ᵇ: Ell Kartenmacherin juravit.

88. Ell [Martin], Malerin.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii, fol. 22ᵃ, »Des alten Wanners Eck etc.«: Ell Malerin [juravit für sie Hans Wolsendorffer].

1433, 25. Mai. Desgl. fol. 21ᵃ, ebendort: Ell Mertein Molerin juravit.

89. Ell, Schnitzerin.

1430, 20. März. Steuert. Losungsliste Laurentii: fol. 25ᵇ: »Des C. Jacobs Eck die praiten gaßen hin etc.«: Ell Snitzerin juravit.

90. Elmsteter, Jakob, Maler.

1514, 7. Oktober. Wird Bürger. BB 237, fol. 93ᵃ: Jacob Elmstetter Maler [dedit 4 fl. werung. juravit; vgl. Anm. 17].

---

27) Ein Hans Eysenploser wird 1408 (im Harnischbuch) auf der Lorenzer Seite, im Barfüßerviertel, genannt.

(Fortsetzung folgt.)

Literaturbericht.

Kunsttopographie.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Freien und Hansestadt Lübeck. Band II ... Lübeck 1906. Verlag von Bernhard Nöhring. XI und 511 S.

Der zweite Band des groß angelegten Inventars der lübischen Kunstdenkmäler der zuerst und bisher allein erschienen ist, enthält die Petrikirche, die Marienkirche und das Heil. Geist-Hospital. Die Petrikirche ist von Dr. Fritz Hirsch (119 S.), die Marienkirche von Gustav Schaumann und Dr. Friedrich Bruns (324 S.), das Hospital von Schaumann (48 S.) bearbeitet. Die drei Herren sind oder waren Baubeamte des Staates Lübeck, eher Architekten als Kunstforscher. Ihr Interesse war hauptsächlich der Architektur, der Geschichte der Bauwerke zugewandt, dem Gebiete, auf dem sie sich sachverständig fühlten. Nichtsdestoweniger haben sie die Aufgabe, den Besitzstand an Bildwerken, Gemälden, Bronzegüssen usw. zu verzeichnen, sehr ernst genommen.

Die Baugeschichte der Petrikirche wird anschaulich erzählt mit gleichmäßiger Berücksichtigung der reichlich vorhandenen Nachrichten und des Befundes. Die interessanten Urkunden über Stiftungen, über Kapellen in der Kirche sind anscheinend mit großer Genauigkeit abgedruckt. Die Kunst in der Kirche — der Reichtum ist relativ gering — ist höchst eingehend, bis zu den Leuchtern, Glocken und Türklopfern gebucht. Der höchst wichtige Rest vom Hochaltar, die Statuen Petri und Pauli, die jetzt unter der Orgel stehen, sind zum Glück abgebildet, obwohl der Verfasser sie nicht nach Gebühr würdigt und falsch datiert. Die Figuren stammen aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, nicht vom Ende. Der Hochaltar wurde vermutlich etwa gleichzeitig aufgestellt mit dem Hochaltar der Jakobikirche zu Lübeck, der ins Schweriner Museum gelangt ist. Beachtenswert in der Petrikirche und in dem Inventar aufs beste beschrieben sind ferner das reiche Gestühl, die Kanzel, die prachtvolle Orgel (Ende des 16. Jahrhunderts, von Th. Evers), einige Grabplatten, dabei von 1356 die des Johann Klingenberg, in der bekannten, in Norddeutschland verbreiteten Graviertechnik, und die zum Teil sehr schönen

Wandleuchter, zumeist aus der Zeit um 1600. Die Gemälde sind verhältnismäßig uninteressant.

Die Marienkirche ist überaus reich an Bildwerken und Gemälden. Ein wahres Museum der lübischen Kunst, das auch zwei für die Geschichte der niederländischen Malerei besonders wichtige Monumente enthält. Der Bau wird von Grund aus in seinem Bestande beschrieben, seine Geschichte festgestellt. Was die Bildwerke und Gemälde betrifft, wurde den Inventarisatoren die Arbeit durch Ad. Goldschmidts ausgezeichnete Vorarbeiten erleichtert. Der Lettner mit seinem reichen Schmuck, der leider zerstückelte Hochaltar aus der Zeit um 1400, die Bilder, die Goldschmidt Hermann Rode zugeschrieben hat, zwei Altarflügel, die hier zum ersten Male als Arbeit Bernt Notkes bestimmt werden: alles kommt in Text und Abbildung zu seinem Rechte.

Vor dem niederländischen Triptychon mit der Anbetung der Könige, von 1518 — dem durch die Datierung in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung gesteigerten, größten Werke Ysenbrants — zeigen die Verfasser sich nicht gut orientiert. Der interessante Umstand, daß Adam und Eva außen auf den Altarflügeln nach dem Genter Altare frei kopiert sind, ist nicht vermerkt. Von dem prachtvollen Antwerpener Altar, auch von 1518, mit der alten Polychromie, sind zum Glück auch die gemalten Flügel reproduziert, die besser sind als gewöhnlich an niederländischen Schnitzaltären dieser Zeit. Das Glasfenster von 1521 mit der Krönung Mariae ist gewiß nicht oberdeutsch, wie die Verfasser vermuten. Alle Bildwerke, auch die aus der Kirche in das Museum übertragenen, werden berücksichtigt. Die Datierungsversuche verraten manchmal einige Unsicherheit, so wenn die schöne Statue des Evangelisten Johannes — von 1490 etwa — in »die letzte Zeit der Heiligenverehrung« gesetzt wird.

Das Heil. Geist-Hospital zeigt eine ungewöhnliche Baudisposition mit der kleinen Kirche, die den Vorraum bildet zu der langen Halle. Mit seinen leider stark restaurierten Wandmalereien, seinen Schnitzaltären und einzelnen Statuen ist das Monument nicht weniger sorgfältig als die Marienkirche beschrieben.

Der erste Band des Inventars soll, außer der allgemeinen Baugeschichte Lübecks, das Rathaus und den Dom enthalten, der dritte Band die kleineren Kirchen, die Klöster, Privathäuser und die Denkmäler des Landgebietes. Nach Abschluß des ganzen Werkes wird das Material zur Geschichte der lübischen Kunst vorliegen, wie es in solcher Fülle und Geschlossenheit keine norddeutsche Stadt aufweisen kann.

Friedländer.

Malerei.

Italienische Malerei, hauptsächlich des 15.—17. Jahrhunderts. Jahresübersicht 1904.[1])

1. Allgemeines.

Arduino Colasanti, Gli artisti nella poesia del rinascimento. Fonti poetiche per la storia dell' arte italiana. Repertorium XXVII, S. 193.

P. Molmenti, G. Ludwig, La Madonna degli Alberetti. Emporium XX, S. 109. Das Motiv der Madonna zwischen zwei Bäumen, besonders in der Kunst Umbriens und Venedigs beliebt, wird chronologisch verfolgt.

E. Jacobsen, Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz. Repertorium XXVII, S. 113, 251, 322, 401.

Art. Jahn Rusconi, Les collections particulières d'Italie. Rome. La collection Doria Pamphili. Revue de l'art ancien et moderne XVI, S. 449. Behandelt die Bilder in den Privatzimmern.

E. Brunelli, Opere d'arte nel palazzo Caregiani a Venezia. L'Arte VII, S. 73. Montagna, Madonna zwischen Johannes d. T. und Franz, signiertes Frühbild; Cima, Madonna; Mainardi, Tondo der Madonna mit anbetenden Engeln.

P. Mazzoni, Di alcuni quadri posseduti dalla R. Accademia della Crusca. Rivista d'Arte II, S. 268. Schule Botticellis, Madonna mit Kind; Rocco Marconi, Christus und Ehebrecherin; Kopie nach Tizian u. a.

S. Reinach, Tableaux oubliées de collections françaises. Revue archéologique, IV. Série, t. III p. 317. Madonna mit Kind, im Musée de Nevers (früher Musée Napoléon III., Nr. 435), florentinisch, von anderer Seite der Schule von Neapel zugeschrieben. Madonna mit sieben anbetenden Engeln, ebendort (Musée Napoléon III., Nr. 360), nach M. Logan von Lorenzo di San Severino, dem Jüngeren.

Corr. Ricci, Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi. Emporium XX, S. 231. Bilder von G. Reni, Galli-Bibbiena, Signorelli-Perugino, Caporali, Filippino Lippi.

---

[1]) Durch mancherlei Hindernisse ist das Bestreben, so weit als möglich die in den verschiedensten historischen Provinzialzeitschriften verstreuten Materialien zusammenzustellen, beeinträchtigt worden. Trotzdem übergebe ich die unvollständige Arbeit der Öffentlichkeit, in der Hoffnung, daß sie auch so auf einiges Entlegene aufmerksam machen wird. Es versteht sich, daß die betreffenden Bände der Zeitschriften im Jahre 1904 erschienen sind.

G. Frizzoni, Neue Erwerbungen der Brera-Galerie und des Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XV, S. 49. Bilder von Tura, Dosso Dossi, Gozzoli (Predellastück des Londoner Altarwerkes), Gentile da Fabriano, Boltraffio (Brera); von Solario und Sodoma (Poldi).

The Old Masters at Burlington House. The Athenaeum, 30. Januar, S. 153 und 183. Bilder von Filippino, aus der Schule Filippos-Pesellinos, Piero di Cosimo, Costa, Schule von Modena, Brescianino, Venezianer, Moretto, Baroccio. Vgl. auch Gaz. des Beaux-Arts S. 424 (Louise M. Richter) und Repertorium S. 176 (F. Knapp).

B. Berenson, Scoperte e primizie artistiche. Rassegna d'Arte, IV S. 157 (vgl. Suidas Bibliographie S. 157 und 164). Puligo, Bildnis einer Frau, bei Mr. W. A. Leatham, Miserden Park, (dem Künstler werden auch andere Bilder zugeschrieben); Cariani, Judith (bei Sir Audley D. Neeth, Grittleton) — mit zahlreichen neuen Zuschreibungen an Cariani —; Tizian (Grittleton), ruhende Venus, wohl gutes Schulwerk; Perino del Vaga (ebendort), Caritas.

A. Badeau, Les tableaux du roi chez le duc d'Antin, 1715. Mémoires de la société de l'histoire de Paris, t. XXX, p. 1 (cf. L'Arte S. 422). Inventar von 1715 der Bilder des Königs, meist italienische.

Th. von Frimmel, Zur Geschichte der Galerie Truchseß-Zeyl-Wurzach. Blätter für Gemäldekunde I, S. 23. Verzeichnis der Bilder von 1813.

Emil Sigerius, Ein deutscher Kunstfreund im fernen Osten. Zeitschrift für bild. Kunst N. F. XV, S. 157. Über die Galerie Bruckenthal in Hermannstadt, worin ein Tizian zugeschriebenes Bild, Verlobung der hl. Katharina, und Lotto, hl. Hieronymus.

2. Die venezianische Malerei vom 15.—18. Jahrhundert.

Pompeo Molmenti, La peinture vénitienne, traduite de l'italien par Mr. I. de Crozals. Florence, Alinari.

Carlo dall' Acqua, L' arte del Quattrocento à Venezia. Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova. Anno accademico 1903/4, S. 101. Zusammenfassende Charakteristiken der Bellinis, Carpaccios usw.

Oswald Sirén, Italian pictures in Sweden. II. Pictures of the Venetian School. Burlington Magazine Vol. VI Nr. XIX S. 59. Art Basaitis, Madonna mit Heiligen (Galerie zu Linköping) [Petrus de Ingannatis?]; Art des Alvise Vivarini, Madonna (Stockholm); Licinio,

Männl. Bildnis (Graf Bonde); Veronese, Darstellung im Tempel (ebendort); Bordone, Jupiter und Jo (Gräfin Rosen); Orlando Fiacco, Bildnis Tizians (Stockholm); ferner Bilder von Leando Bassano, Dom. Tintoretto, Tiepolo.

Corr. Ricci, Ancora di Jacopo Bellini. Rassegna d' Arte IV, S. 12, Mitteilung, daß vor ihm Schubring die Madonna im Louvre dem Jacopo Bellini zugeschrieben hat. Der Stifter sei Lionello d' Este.

Guido Cagnola, Intorno a Jacopo Bellini. Rassegna d' Arte IV, S. 40. Schreibt ihm das Bild in San Trovaso, S. Gio. Crisogono zu Pferde, und Madonna in Bergamo-Galerie Lochis, Nr. 230, Gentile da Fabriano genannt — zu.

Gino Fogolari, Dipinti ignoti di Jacopo Bellini a Bassano. Bollettino del Museo Civico di Bassano, A. I Nr. 3, S. 69. 1. Anconetta im Museo Civico zu Bassano, dort seit 1876, wohl Aufsatz eines Polyptychons, mit Martyrium einer Heiligen. Zu vergleichen mit zwei Tafeln der Accademia in Bergamo mit Martyrium der hl. Appollonia und der hl. Lucia. 2. Madonnenbild in der Kirche der Beata Giovanna (früher Madonna della Misericordia); archaisch, in der Art des Gentile da Fabriano.

A. Moschetti, Un' ancona di Francesco de Franceschi, pittore veneziano del sec. XV. Bollettino del Museo Civico di Padova. A. VII, Nr. 4, S. 70. Im Museum in Padua zwölf Tafeln einer großen Ancona mit thronendem St. Peter als Mittelbild, vier Heiligen in ganzer Figur, vier in Halbfigur darüber, oben Kreuzigung und anbetende Engel. Aus S. Pietro in Padua. Die alte Inschrift, handschriftlich erhalten, gibt das Jahr 1447 und den Namen des Malers Franciscus de Franciscis. Über diesen existieren Dokumente von 1443 bis 1478. Vielleicht sein Verwandter Lazzaro di Antonio de Franceschi, Maler und Schnitzer, der 1474 den Auftrag für die Palla des Hochaltars von Sta. Fosca in Torcello erhält (Dokument abgedruckt).

E. Calzini, Quadri di scuola Crivellesca. A Monteprandone e ad Acquasanta. Rassegna bibliografica dell' arte italiana VII, S. 61. Bilder von Vittorio Crivelli, P. Alamanni, Cola d' Amatrice.

Carlo Astolfi, Conferma dell' origine tedesca di P. Alamanno. Arte e Storia XXII Nr. 13/14, S. 87. Carlo Lozzi fand in Rom in der Galeria Sangiorgi ein signiertes Bild, für Monterubbiano gemalt, signiert Petrus Alm' de Ghoetbei. Im Katalog der Galerie des Conte Caccialupi, publiziert 1870 in Macerata, ist ein Bild des Meisters mit langer Inschrift vom Jahre 1472 und der gleichen Namenssignatur beschrieben. Die Maße stimmen nicht mit dem Bilde bei Lozzi überein;

auf letzterem sind nur sechs Figuren (statt sieben). Verf. glaubt daher, daß es sich um zwei verschiedene Bilder handelt. [Irrig; die Inschrift bei Lozzi offenbar Fragmente der Inschrift des Bildes bei Caccialupi.] Jedenfalls ist jenes Bild von 1472 das älteste bekannte Werk von Alamanno, der danach aus Ghoetbein, jetzt Göttweih (an der Ens), stammt.

M., La resurrezione gia in Casa Roncalli, a Bergamo, ora nella Galleria di Berlino. Rivista d' Arte II, S. 105. Das Bild aus der Sammlung Roncalli, in Berlin, ist von Gio. Bellini; die schlafende Figur vorn ist von Mocetto in seinem Stich des Bacchus benutzt.

M. Morici, Gio. Bellini teste. Rassegna bibliografica VII, S. 90. G. B. als Zeuge in Venedig 1487.

P. Molmenti. G. Ludwig, La patria dei pittori Carpaccio. Emporium XIX, S. 111. Polemik gegen die lokale Tradition, nach der der Maler in Capodistria geboren wäre. Die Familie seit 1348 in Venedig nachweisbar.

Laudedeo Testi, Nuovi Studi sul Carpaccio. Archivio Storico Italiano. Serie V, T. XXXIII, S. 96. Wichtige Rezension von Molmenti-Ludwig, V. C. et la confrérie de Ste. Ursule a Venise. Bekämpft einzelne Punkte, so die Ansicht, daß Lazzaro Bastiani Carpaccios Lehrer gewesen sei, die Anordnung der Reihenfolge der Bilder u. a.

Carpaccio, Burlington Magazine, Oktober, S. 74. Zeichnung, Predigt des Markus, in Chatsworth.

R. E. Fry, Portrait of a knight by Marco Basaiti (?), belonging to Mr. W. B. Patterson. Burlington Magazine September, Pl. III zu S. 574. Das Bild, 1901 in München ausgestellt, hat giorgionesken Charakter; ist vor dem Christus von 1517 in Bergamo anzusetzen.

Th. von Frimmel, Mitteilungen zu Vittor di Matteo, genannt Vittore Belliniano. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 3, S. 47. Attribution eines Cariani zugeschriebenen Bildes in Straßburg (Nr. 276) an V. B. Von diesem die Zeichnung mit Gio. Bellinis Porträt in Chantilly, von 1505. Das große Bild der Wiener Akademie, signiert, vollendet 1526. Altarbild in Spinea bei Mestre von 1524, signiert.

Herbert Cook, Giorgione. II^d edition. G. Bell, London (The great artists).

Hugo Monneret de Villard, Giorgione da Castelfranco. Bergamo, Istituto italiano d' arti grafiche.

Paul Landau, Giorgione. Berlin, J. Bard (Die Kunst, Heft XX).

Herbert Cook, Two early Giorgiones in Sir Martin Conway's Collection. Burlington Magazine XX, Nov. S. 156. Zwei Bilder mit der Findung des Paris durch die Hirten und der Über-

gabe des Kindes an die Wärterin. Vielleicht von Giorgione mit sechszehn Jahren gemalt. Gefunden in St. Jean de Luz; aus der Sammlung des Herzogs von Ossuna.

Th. von Frimmel, Wann ist Giorgiones Venus aus Venedig fortgekommen? Blätter f. Gemäldekunde I, Nr. 1 S. 13. Letzte venezianische Erwähnung 1660 in Boschinis ‚Carta del navegar‘.

W. Schmidt, Zu Giorgione. Repertorium XXVII, S. 160. Er hält die Madonna in Madrid für eine Jugendarbeit Tizians.

G. Gronau, Titian. London, Duckworth u. Co.

Klassiker der Kunst in Gesamt-Ausgaben. III. Band. Tizian. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. Stuttgart und Leipzig.

G. Gronau, Die Kunstbestrebungen der Herzöge von Urbino. I. Tizian und der Hof von Urbino. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen Bd. XXV, Beiheft. Dokumente von 1530—1574.

Ludwig Hans Fischer, Unbekannte Bilder Tizians. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XX, S. 23. Über Bilder in Dalmatien: in Arbe, im Dom von Ragusa (Polyptychon, signiert); in der Dominikanerkirche in Ragusa, Votivbild der Familie Pozza; sieben Bilder in S. Lorenzo in Urboska (Insel Lesina); ferner ein Eccehomo in Zara, Sta. Maria.

Angelo Solerti, Il ritratto dell' Ariosto di Tiziano. Emporium XX, S. 405. Abbildung mehrerer alter, durch Inschrift beglaubigter Porträts des Ariost, die einen von dem Londoner Bild abweichenden Typus zeigen. Ein Porträt Ariosts von Tizian, bezeugt durch G. B. Pigna, dei Romanzi, Venedig 1554. Über das Holzschnittporträt s. Brief Verdizottis an Orazio Ariosto von 1588. Von dem Bild der National Gallery Repliken in Brescia, Gall. Tosio, Galerie Manfrin (dann Butler-Johnston) und in der Galerie in Vicenza.

Roger E. Fry, Titians Ariosto. Burlington Magazine XX, S. 137. Entscheidet sich für Tizian. Ariost ist sicher nicht dargestellt.

Alicia M. Keyes und John Henry Wright, Notes on Titian's relations to his literary authorities in his painting of mythological subjects. American Journal of Archaeology January-March (cf. Kunstchronik Nr. 28, S. 461).

Zur »himmlischen und irdischen Liebe« vgl. Kunstchronik Nr. 20, S. 334: Abbildung einer niederländischen Medaille, um 1400, auf Konstantin d. Gr., nach Bezold Anregung für Tizians Bild.

Léonce Amandry, The Collection of Dr. Carvalho at Paris. Art. I A new-discoverd Titian. Burlington Magazine XX, S. 95. Mater dolorosa, signiert, identisch mit dem Bild im Prado, doch besser als dieses.

B. Berenson, Rassegna d' Arte IV, S. 174: in der Sakristei des Doms von Udine Madonna mit Kind in felsiger Landschaft, Original der Spätzeit; nicht vor 1565.

Max Roldit, The collection of pictures of the Earl of Normanton at Somerley, Hampshire. Burlington Magazine, Jan., S. 16: Venus und Adonis, aus den Sammlungen Christine von Schweden und Orléans. Gekauft 1844. »Wohl nicht ganz eigenhändig«.

D. Sant' Ambrogio, Notizie e Schiarimenti intorno al quadro di Tiziano esposto a Bellinzona. Bollettino storico della Svizzera italiana, a. XXVI, S. 24. Bild der Eleonora Gonzaga, gemalt 1553. Vgl. Arte e Storia Nr. 1 S. 3 (die Inschrift sei »unzweifelhaft echt«).

Zu Sebastiano vgl. L 'Arte S. 500. Halbfigur der Herodias, Sammlung Salting.

Mary Logan, Di alcuni capolavori d' arte italiana nelle collezioni americane. Rassegna d' Arte IV, S. 66. Halbfigur einer Frau von Bonifazio, im Museum in Boston.

Henry Thode, Tintoretto. Kritische Studien über des Meisters Werke. Repertorium XXVII, S. 24. G. Die Bilder in den Scuolen (besonders San Rocco). H. Bilder in venezianischen Privatsammlungen (Giovanelli und Schiavoni-Sernagiotto).

A. Wolf, Aus dem Dogenpalaste. Kunstchronik Nr. 11, S. 183. Über Restaurierung des »Paradieses« von Tintoretto durch Zennaro.

Ettore Modigliani, Un Tintoretto nella Galeria Nazionale di Roma. Emporium, Maggio S. 468. »Christus und die Ehebrecherin«, vielleicht das von Ridolfi erwähnte Bild bei Vincenzo Zeno.

Glauco Lombardi, Un tableau de Paolo Veronese. Chronique des arts, 7. Mai, S. 155. Enthauptung der h. Margareta in Colorno bei Parma, dem Cav. del Cairo aus Varese zugeschrieben. Dieser ist 1598 geboren, das Bild dagegen Bestellung der Barbara Sanseverino um 1575; durchaus im Stil Veroneses.

Th. von Frimmel, Blätter für Gemäldekunde, I, Nr. 4, S. 71: Geburt der Maria, aus der Scuola dei Mercanti bei der Madonna dell' Orto in Venedig, 1838 nach Wien gebracht, in der Wiener Akademie wieder aufgestellt; nach alten Zeugnissen von » Benedetto Veronese «.

Ant. Gasparotto, L'affresco e la chiesa della Madonna delle Grazie in Bassano. Bollettino del Museo Civico di Bassano I, Nr. 3, S. 81. Aus dieser Kirche das Bild Bassanos, die Taufe der h. Lucilla durch St. Valentius; jetzt im Museum in Bassano.

Gio. Chiuppani, Le piante storiche della città di Bassano.

Bollettino del Museo Civico di Bassano, I, Nr. 2, S. 56. Bespricht den signierten Stadtplan, den wahrscheinlich Leandro Bassano 1610 nach dem Tode des Bruders Francesco ausgeführt hat. Die Inschrift nennt beide Namen, ist aber nicht ganz leserlich.

Paolo del Sera, Madonna mit St. Antonio von Padua, in Florenz, Sammlung Manci, in L'Arte Nr. VI/VIII, S. 302. Das Bild ein Geschenk del Seras an Vincenzo Manci.

Giuseppe dalla Santa, Il pittore Alessandro Varotari e un suo disegno per la Chiesa della Salute di Venezia. Per le nozze Lampertico-Feriani. Vicenza.

Zu Tiepolo vgl. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 4, S. 71, (auch S. 15): Immaculata der Galerie Weber, Hamburg; The Connoisseur, May, S. 50: Skizze für die Decke des Oratoriums im Pal. Grimaldi, Genua; angekauft vom Louvre aus der Beaurepos-Sammlung; und L'Arte I/II, S. 64: Madonna der Sammlung del Drago in Rom.

3. Die Malerei der Terra ferma.

A. Moschetti, La prima revisione delle pitture in Padova e nel territorio (1772—1793). Bolletino del Museo Civico di Padova, a. VII, S. 13. Bilder aus der (zerstörten) Kirche San Bernardino.

Giuseppe Costantini, Friulani poco noti o dimenticati. Pagine Friulane, a. XVI, S. 55. 1. Sebastiano de' Valentinis von Udine, Maler und Stecher (Zusammenstellung der Notizen bei Zani, Bartsch usw.). 2. Sebastiano Bombelli, geb. Udine 1635, † daselbst 1685. Porträts im Dogenpalast und in der Avogadoria; im Kastell von Tricesina, wo auch Bild in der Parochialkirche.

Ruggero Zotti, Del paese e del maestro di Giulio Urbanis, pittore friulano del sec. XVI. Pagine friulane, a. XVI, S. 164. Geb. in San Daniele, Schüler des P. Amalteo; tätig gegen Ende des 16. Jahrh.

L. Simeoni, Nuovi documenti sul Caroto. L'Arte Nr. I/II, S. 64. Gibt Stammbaum der Familie. Die Daten in den verschiedenen Anagrafi verschieden, sind für Gio. Francesco C. wohl 1480—1555, für Giovanni 1491—1555. Letzterer überlebte den Bruder um wenige Monate. Signiertes Bild des Gio. Francesco, von 1501, in Modena.

Zu Moretto s. C. J. Ff(oulkes), L'Arte VI/VIII, S. 296, und dazu G. Frizzoni: Bilder der Sant' Orsola in San Clemente in Brescia und im Museo Civico in Mailand; nach dem Vorbild eines Bildes von Antonio Vivarini.

4. Die Florentiner Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts.

G. Carocci, I. Tabernacoli di Firenze. Arte e Storia 22/23, S. 147; 24/5, S. 161. Alphabetisches Verzeichnis sämtlicher in Florenz erhaltener Straßentabernakel.

Osw. Sirén, Italian pictures in Sweden. I. Pictures of schools others than the Venetian. Burlington Magazine, August, S. 439. Raffaellino del Garbo zugeschrieben, Porträt eines Jünglings; Piero di Cosimo, Madonna.

G. Frizzoni, La Pinacotheca Stroßmayer nell' Accademia di scienze ed arti ad Agram. L'Arte XI/XII, S. 425. Fra Angelico, Predella mit Franciscus, der die Stigmata empfängt und Petrus Martyr; Filippino, Tondo, Replik des Bildes der Sammlung Warren in Boston; Cosimo Rosselli, Madonna mit Engeln; Ridolfo Ghirlandaio, Madonna mit Kind und Johannes; Albertinelli, Austreibung aus dem Paradies.

A. von Beckerath, Notes on some Florentine drawings in the printroom, Berlin. Burlington Magazine Nr. XXI, Dezember, S. 234. Kritik der Attributionen Berensons bezüglich Filippinos, Verrocchios u. a.

Florentiner Bilder der Quattrocento in der Sammlung Dollfuß, Paris, s. Les Arts, Janvier, S. 7: Cassone mit Hochzeit der Esther, Dello Delli zugeschrieben, Cassone vom Ende des 15. Jahrh. mit Geschichte Josephs u. a.

Romualdo Pantini, Nel V. Centenario di Masaccio. La Cappella della Passione in San Clemente di Roma. Emporium Vol. XIX, Nr. 109, S. 31. Referat über die Ansichten Schmarsows.

E. Schaeffer, Zur Geschichte der Brancacci-Kapelle. Repertorium XXVII, S. 54. Die Fresken wollte der Marchese Ferroni etwa 1691 herunterschlagen lassen; dies wurde durch die Großherzogin Vittoria verhindert.

Alfredo Melani, Un desco da parto del Masaccio? Arte e Storia 22/23, S. 145. Das Berliner Bild wird von Gherardi Dragomanni in seinen Memorie della terra di S. Giovanni nel Val d'Arno superiore (Florenz 1834) erwähnt.

T. de Wyzewa, Fra Angelico au Louvre et la légende dorée. Revue de l'art ancien et moderne, t. XVI, S. 329. Über die Predella der Krönung Mariä und das Predellenstück mit Martyrium von Cosmas und Damian.

Benozzo Gozzoli with biographical introduction by Hygh Stokes and list of principal works. Newnes' Art library.

Alberto Chiappelli, In quale anno e in quale luogo morì Benozzo Gozzoli? E dove ebbe la sua sepoltura? Archivio storico Italiano Serie V, t. XXXIV, Dispensa 3, S. 146. In einem Manuskript der Biblioteca Forteguerri in Pistoia, das verschiedene Ein-

tragungen bezüglich des Klosters S. Domenico in Pistoia enthält, findet sich die Notiz, daß »maestro benotio da Firentie el quale dipinse campo sancto di Pisa« am 4. Oktober 1497 gestorben und im Kloster neben der St. Sebastianskapelle beigesetzt worden sei. Dagegen beweist nichts die in Pisa erhaltene Grabinschrift von 1478: sie zeigt nur an, daß die Stelle an G. geschenkt worden war. G. hatte unzweifelhaft Pisa im Laufe des Jahres 1495 verlassen. Weshalb er nach Pistoia gegangen war, ist vorläufig unaufgeklärt.

Corr. Ricci, Benozzo Gozzoli e la Pala della compagnia della Purificazione. Rivísta d'Arte II, S. 1. Zu der 1461 bestellten Altartafel, die jetzt in der National Gallery ist, gehören, wie schon Carotti vermutet, die zwei Tafeln in der Brera und bei Rod. Kann als Stücke der Predella.

P. Egidi, I disegni degli affreschi di Benozzo Gozzoli in Santa Rosa di Viterbo. Per le nozze Hermanin-Hausmann (Perugia, Unione tipografica cooperativa) S. 79. Über die Kopien des Francesco Sabbatini von 1632.

Zu Domenico Veneziano vgl. L' Arte VI/VIII, S. 300: ihm zugeschrieben von L. Venturi ein Kruzifixus mit Stifter in Verona (irrig; ist oberitalienisch).

Peleo Bacci, La »Trinità« del Pesellino della National Gallery di Londra. Rivista d'Arte II, S. 160. Mitteilungen aus dem Archiv der Compagnia della SS. Trinità in Pistoia; danach wurde 1455 Beschluß gefaßt, ein Altarwerk malen zu lassen, von dem das Londoner Bild das Mittelstück ist; es wurden ferner vier Heilige und die Predella bestellt. Das Bild wurde 1458 aus Florenz abgeholt und dem Fra Filippo zur Vollendung übergeben. Dieser wird 1462 für die Predella bezahlt (jetzt bei Cav. Gelli in Pistoia); die Zahlungen gehen bis 1467.

Ard. Colasanti, Un quadro di Neri di Bicci a Gubbio. Rivista d' Arte II, S. 74. Madonna mit Kind und Johannes in der Pinakothek zu Gubbio, z. T. dem Bild Fra Filippos in Berlin entlehnt (P. Francesco Fiorentino).

Zur Schule Fra Filippos s. G. Cagnola, Rassegna d' Arte IV, S. 174: Bild in der Dorfkirche von Collalto, Prov. di Siena, bei Colle Val d' Elsa, Madonna mit zwei Engeln, nach Perkins von Zanobi Macchiavelli.

Filippino Lippi, Tondo der h. Familie, im Besitze von E. P. Warren; s. The Connoisseur IX, Nr. 33, S. 31.

Zu Raffaellino del Garbo s. The house and collection of Mr. Edgar Speyer, Burlington Magazine, Sept., Pl. III zu S. 548: Madonna mit kleinem Johannes.

Zu Pier Francesco Fiorentino s. E. Calzini, Rassegna bibliografica dell' arte italiana VII, S. 10: Signiertes Bild von 1497 in der Sammlung Duranti im Palazzo Municipale von Montefortino (Marken). Ebendort eine dem Ghirlandaio zugeschriebene Madonna u. a.

E. Jacobsen, Studien zu einem Gemälde aus der Ghirlandaio-Werkstatt in der Berliner Galerie. Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen XXV, S. 185. Die Madonna Nr. 88, nach Ghirlandaios Tod, z. T. von Mainardi gemalt. Verschiedene Studien von Granacci in Florenz. Die zwei stehenden Heiligen vom jungen Sogliani (geb. 1492); daher Entstehungszeit wahrscheinlich 1513.

A. Warburg, Per un quadro fiorentino che manca all' esposizione dei primitivi francesi. Rivista d' Arte II, S. 85. Das Bild des Benedetto Ghirlandaio, das signiert ist, wahrscheinlich vom Connétable Jean de Bourbon bestellt.

G. Carocci, Il tabernacolo e la casa di Gherardo miniatore in Via Larga. Arte e Storia, S. 3. Das Tabernakel, das Vasari beschreibt, ist an der Ecke von Piazza San Marco erhalten. Das Haus, an dem es sich befindet, gehörte der Familie Gherardos, 1498 Besitz seines Bruders Monte di Giovanni di Miniato, der gleichfalls Miniaturist war.

Edward Mc Curdy, Leonardo da Vinci. London, G. Bell (The great artists).

Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet. Nach den veröffentlichten Handschriften. Auswahl. Leipzig.

Ed. Solmi, La festa del paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 gennaio 1490). Archivio storico lombardo XXXI, S. 75. Bericht nach einem Kodex der Biblioteca Estense. Das Fest wurde am 13. Januar 1490 zu Ehren der Isabella von Aragonien von Lodovico Moro im Kastell zu Mailand veranstaltet. Die Beschreibung der Szenerie bei der Aufführung des Paradieses ganz kurz; dann ausführlich, was jeder Planet sagt.

Ed. Solmi, Documenti inediti sulla dimora di Leonardo da Vinci in Francia nel 1517/8. Ebendort S. 389. Leonardo ist am 14. Mai 1517 in Cloux bei Amboise. Ende September ging Franz I. nach Argentan in der Normandie, wo am 1. Oktober ein Turnier stattfand. Bei diesem schlug der König einen Löwen mit einer Rute; dieser öffnete sich die Brust und zeigte in seinem Innern die goldne Lilie in blauem Feld (so beschrieben in Mantuaner Papieren). Solmi bezieht dieses auf Vasaris Erzählung, der die Begebenheit nach Mailand verlegt hat. — Bei der Tafel erscheint Montmorency mit einem goldnen Herzen, das geöffnet Cupido zeigt. Damit bringt S. eine Zeichnung Leonardos im Christ Church College (Richter I, t. LIX) und Leonardos Bemerkungen über

piacere und dispiacere in Zusammenhang. — Am 10. Oktober 1517 der Besuch des Kardinals von Aragon bei Leonardo in Cloux. — Am 16. Januar 1518 Notiz im Codice Atlantico: Leonardo kehrt nach Amboise zurück. Er ist damals mit dem Kanal Tours—Blois beschäftigt. — Im Mai 1518 hatte Leonardo Anteil bei den Festen in Amboise anläßlich der Taufe des Dauphins und der Vermählung des Lorenzo de' Medici mit Madeleine de la Tour d'Auvergne. Am 14./15. Mai Eroberung eines Kastells, wobei mit Kugeln aus Blase geschossen wurde, die platzten, was Solmi mit Vasaris Erzählung von den Hammeldärmen in Verbindung bringt. — Am 19. Juni 1518 bei einem Bankett in Cloux wurde der Himmel mit den Sternbildern dargestellt, wie 1490 in Mailand. — Am 24. Juni 1518 letzte datierte Aufzeichnung Leonardos in Cloux.

D. Sant' Ambrogio, Dell' interpretazione di un passo del Codice Atlantico risguardante la Valsassina. Arte e Storia Nr. 21, S. 138: schlägt vor, statt »crescevi asai amappello« zu lesen »napello« — eine Ranunkelart, die in der Valsassina häufig ist. In der Madonna von Affori, wie bei der Gioconda, ist die Landschaft das Panorama von Lecco.

E. Durand Gréville, La »Vierge aux Rochers« d'Affori et la »Ste. Anne« du Musée Bréra. Chronique des arts, 12. Mars S. 88. Das Bild in Affori Imitation des Bildes der National Gallery und das Brera-Bild eine Kopie mit Varianten.

L. de Mandach, Leonardo da Vinci et les pierres gravées antiques. Chronique des arts, 17. Décembre, S. 327. Die Skizzen eines sprengenden Reiters, dem zu Füßen ein Mann, zu vergleichen mit italischer Gemme (abgebildet bei Furtwängler).

Zu Ridolfo Ghirlandaio s. L' Arte S. 500: Porträt des s. g. Benivieni, früher Torrigiani, jetzt Salting.

Jacques Mesnil, La compagnia di Gesù Pellegrino. Rivista d' Arte II, S. 72. Darin von Malereien des Agnolo di Domenico di Donnino, dipintore, im Hofe der Compagnia, von 1505, die Rede.

E. Loevinson, Le vicende di due quadri di Fra Bartolomeo. L' Arte III/V, S. 168. Die Bilder mit den Heiligen Petrus und Paulus, 1514 für San Silvestro a Monte Cavallo gemalt, wurden 1711 von den Theatinern an Papst Clemens XI. Albani verkauft.

C. J. Cavallucci, Andrea del Sarto. L' uomo. Rassegna bibliografica dell' arte italiana VII, S. 117 und 173. Wiederlegung der Klatschgeschichten bei Vasari.

P. N. Ferri - E. Jacobsen, Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo. Rivista d' Arte II, S. 25.

E. St(einmann), Sixtinische Kapelle, Kunstchronik Nr. 23

S. 379 (vgl. 428 und 443). Über den Zustand der Fresken und die Restaurationsarbeiten.

— —, Zur Restauration der Sixtina-Decke. Ebendort Nr. 33, S. 570. Zusammenstellung der Daten über die älteren Restaurierungen.

— —, Galerie Crespi. Ebendort S. 379. Über die Erwerbung eines Michelangelo zugeschriebenen Madonnenbildes (vgl. auch Les Arts, Mai, S. 31).

Carlo Gamba, Un quadro del Pontormo a Carmignano. Rivista d' Arte II, S. 13. Bild der Heimsuchung in der Parochialkirche; dazu Entwurf in den Uffizien.

5. Die mittelitalienische Malerei des 16. Jahrhunderts.

a. Siena.

Ugo Nomi-Pesciolini, Il pittore Vincenzo Tamagni e le sue opere. Rassegna bibliografica dell' arte italiana VII, S. 1. Übersicht über das Leben des Malers, doch ist zu Pecori (Storia di San Gimignano) und Vasari (IV, 503; Kommentar Milanesis) nichts Neues hinzugefügt.

Lucy Olcott, Un dipinto inedito del Brescianino. Rassegna d' Arte IV, S. 56. Madonna mit Joh. dem T. und Hieronymus in der Kirche San Lorenzo, in lombardischer Art bis auf die Raffaelische Madonna. Seit Milanesi irrtümlich dem Peruzzi zugeschrieben.

Zu Brescianino s. auch Gazette des Beaux Arts. 3. Série, XXXI (2.me partie), S. 213 (M. Logan): Madonna mit Kind, dieselbe Komposition, wie der Raffael zugeschriebene Karton des British Museum.

Lorenzo Salazar, Marco del Pino da Siena ed altri artisti dei secoli XVI e XVII. (Nuovi documenti.) Napoli nobilisima XIII, S. 17. Die Dokumente beziehen sich auf die Familie des Künstlers; auch sonst einige Namen, so Fabrizio Santafede.

D. Sant' Ambrogio, Le opere di due pittori senesi nella Certosa di Pavia. Arte e Storia 13/4, S. 88. Soffitto und Kuppel der Certosa, in Fresko 1600 von Pietro Sorri und Alessandro Casolani gemalt.

b. Die Marken und Umbrien.

E. Scatassa, Artisti che lavorarono in Urbino nei Secoli XIV, XV, XVI. Rassegna bibliografica dell' arte italiana VII, S. 141 und S. 196. Darin auch Dokumente über ein Bild des Palma Giovine von 1619.

— —, Opere d' arte nel Montefeltro. Arte e Storia 13/14, S. 90. Fresko in der Kapelle bei San Donato in Tavaglione, vielleicht

von Cicolino di Francesco Vanni (16. Jahrh.); Kreuzigung von Baroccio in Macerata Feltria; Bilder von Orlandus D. Meplinis (!) 1501 und vielleicht von Gio. Baronzio da Rimini ebendort.

E. Calzini, Un' ancona di Cola d' Amatrice del 1517. Rassegna bibliografica VII, S. 138. Polyptychon im Dorf Fundi bei Mozzano, Stiftung eines Kanonikus von Ascoli.

Arr. Cignoli, Due opere d' arte a Porchia. Rassegna bibliografica VII, S. 80. Bild der Madonna mit vier Heiligen von Vincenzo Pagani. Einige Dokumente über gleichgültige Künstler in den Marken.

Tavola di Vincenzo Pagani per S. Angelo di Filottrano. Bollettino storico Monterubbianese Nr. 16 (Aprile).

Affresco di Vincenzo Pagani nella Madonna degli Angeli in Falerone. Ebendort Nr. 17.

Tavola della Trinita in S. Francesco di Perugia. Ebendort Nr. 18.

G. C. Williamson, The collection of pictures in the Hermitage Palace at St. Petersburg Part II. The Connoisseur Vol. X, Nr. 40, S. 197. Über die Bilder Raffaels in der Galerie, worunter das bedeutende Triptychon von Perugino,

Franco de Amicis, La Madonna del pozzo di Raffaello Sanzio da Urbino ritrovata in Amsterdam. Firenze. Über Replik des Florentiner Bildes von Franciabigio in der Tribuna, die Verf. 1897 in Amsterdam fand (jetzt im Besitz von H. van Waterschort van der Gracht). Nach Mitteilung von E. Ridolfi ist das Florentiner Bild erst 1704 in den Uffizien-Inventaren nachweisbar [falsch! Kam Mitte des 17. Jahrh. mit der Galerie des Kardinals Carlo de' Medici als Franciabigio in die Uffizien]. Das Bild in Amsterdam ist nach dem Stich von Coelemans unzweifelhaft identisch mit dem Bild des Kabinetts I. B. Boyer d' Eguilles in Aix († 1709). Dann war es eine Zeitlang im Besitz des Grafen Salis.

Carl Justi, Raphaels heilige Caecilia. Zeitschrift für christliche Kunst XVII, S. 130. Geschichte des Bildes, Gründe, warum diese vier Heiligen gewählt wurden. Vergleich des Marc' Anton Stichs mit dem Bild.

James von Schmidt, Über Anordnung und Komposition der Teppiche Raffaels. Zeitschrift f. bildende Kunst N. F. XV, S. 285.

La belle Jardinière. Art Journal LXVI, S. 153. Über den Fund einer Replik in St. Bertheau (Mayenne), die mit dem Stich von Jacques Chéreau von 1729 übereinstimmt. Angeblich seien Original und Kopie um 1760 durch Mme. Godefroy, Restaurator der Bilder des Königs, vertauscht worden.

Th. von Frimmel, Ein Pentiment bei Raphael. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 2, S. 17. Auf dem Bilde der drei Grazien in Chantilly lag der rechte Arm der mittleren ursprünglich auf der Schulter der Nachbarin.

6. Die Malerei des 16. Jahrhunderts in Ferrara, Parma, Cremona.

G. C. Williamson, The Francia in the National Gallery. The Connoisseur, March, S. 189. Die zwei Bilder Francias im alten Katalog des Pal. Buonvisi in Lucca; bestimmt für die 1510 gegründete Buonvisi-Kapelle.

G. B. Intra, Due quadri della Reggia Gonzaga. Gazzetta di Mantova, 4. März 1904. (Nach Rassegna bibliografica, VII, S. 96.) Reiterbild der Federigo Gonzaga, mit zahlreicher Begleitung, im Besitz des Fürsten Clary-Aldringen, Teplitz; signiert und datiert »L. Costa F. 1512«. Das andere Bild die Erzherzogin Eleonora, angeblich von Tizian.

C. Ricci, Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacothera di Brera. Rassegna d' Arte IV, S. 54. Zwei Flügel eines Triptychons mit Johannes d. T. und Georg (letzterer trägt die Züge Francesco d' Estes), aus der Kirche von Massalombarda, später im Oratorio dell' Arciconfraternità di S. Maria.

G. P. Clerici, Gli affreschi del Correggio nella Cupola di S. Giovanni di Parma e la questione dei restauri. Emporium, Juni, S. 448. Mit vielen Vergleichsabbildungen der Fresken vor und nach der Restauration.

L. Dimier, Parme et le Corrège en péril. Chronique des arts, 30. Avril, S. 147. Über die Restauration des Malers Bigorni (s. dazu Ricci, ebendort S. 186; The Connoisseur X, Nr. 37, S. 54).

J. Fuchs, A criticism of Correggio's Cupid disarmed. New York. (Non mis dans le commerce.)

E. Robiony, Un presunto quadro del Correggio. Rivista d' Arte II, S. 133. Über eine variierte Kopie des Bildes der Tugend im Pal. Doria-Pamfili, das, im Besitze des Abb. Taia in Florenz, 1717 zum Verkauf ausgeboten und von Padre Resta für echt erklärt wurde.

— —, La Madonna dal collo lungo del Parmigianino. Rivista d' Arte II, S. 20. Aus der Korrespondenz des Großherzogs Ferdinand von Toskana von 1698 geht hervor, daß er das Bild von den Serviten in Parma gekauft hat. Der Conte Cerati erhob Einspruch, da das Bild seiner Familie gehöre.

Th. von Frimmel, Einige Werke der Sofonisba Anguissola. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 3, S. 38. Großes Familienporträt

mit einem älteren Mann und zwei Kindern in der Galerie Hage in Nivaagaard, Dänemark, ist das von Vasari beschriebene Bild vön Sofonisbas Vater Amilcare mit ihrer Schwester Minerva und ihrem Bruder Asdrubale. Andere Bilder im Wiener Privatbesitz, in der kais. Galerie (kl. Selbstbildnis), in Neapel (nach Inventar von 1680 früher in Parma).

7. Die Schule von Bologna des 16./17. Jahrhunderts.

André Chaumeix, Le palais Farnese. Gazette des Beaux Arts, III. Pér, t. XXXI, S. 123. Über die Fresken Carraccis und Domenichinos.

Ruscus, Il Palazzo Farnese. Emporium, Januar, S. 81.

Th. von Frimmel, Ein Annibale Carracci aus der Galerie d'Orléans. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 1, S. 6. »Samariterin am Brunnen« in der Sammlung Ritter von Hoschek in Prag.

— —, Wiedergefundene Bilder aus berühmten alten Sammlungen. Ebendort Nr. 7, S. 119. Ein Bild mit der Darstellung einer Zauberin aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm, jetzt Sammlung Péteri, Budapest; es hieß früher Palma, dann Correggio. Frimmel schlägt vor: Richtung Ann. Carraccis.

G. L. Poubet, Grottaferrata. Gazette des Beaux Arts S. 340. Auch über die Fresken Domenichinos.

C. Grigioni, La cappella in onore di S. Carlo nella Cattedrale di Ripatransone ed un quadro ignorato del Guercino. Rassegna bibliografica VII, S. 69. Das Bild mit San Carlo wurde 1623 in Rom bestellt und in wenigen Wochen ausgeführt. In der Korrespondenz wird der Name des Malers zwar nicht genannt, doch läßt der Stil unzweifelhaft auf Guercino schließen.

P. Patrizi, Il ritratto della madre di Guido Reni. Emporium, April, S. 323. Für die Galerie in Bologna aus Palazzo Malvezzi erworben.

Ant. Manaresi, Il processo di avvelenamento fatto nel 1665/6 in Bologna contro Lucia Tolomelli per la morte di Elisabetta Sirani. Bologna (Biblioteca storica bolognese, Nr. 7). Mitteilung der Prozeßakten. Es wurde der natürliche Tod der Malerin festgestellt.

Th. von Frimmel, Das Galatheabild der Elisabetta Sirani. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 3, S. 51 (s. Abb. S. 97). In der Sammlung H. L. Wittgenstein in Wien, signiert und datiert 1664, das im Tagebuch der Künstlerin erwähnt ist.

8. Verschiedenes.

Girol. Rossi, Una tavola del P. Emanuele Macari, Arte e Storia Nr. 15, S. 97. Geb. in Pigna Ende des 15. Jahrh., wurde Domini-

kaner zwischen 1519—1522. Dokument von 1545 über ein Bild für das Santuario di N. D. dell' Acqua Santa bei Montalto, das noch dort bewahrt ist.

Th. Distel, Notiz über Stefano Cataneo. Blätter für Gemäldekunde I, Nr. 4, S. 68. Himmelfahrt Christi, 1669 für die Schloßkapelle der Moritzburg bei Dresden gemalt, jetzt in der Schloßkapelle zu Moritzburg-Eisenberg.

Don Ferrante, Christina di Svezia dipinta da Luca Giordano. Napoli nobilissima Fasc. III, S. 47. Auf einem Madonnenbild bei Cav. Antonio Carelli in Foggia trägt die Madonna die Züge Christinas. Das Bild gemalt 1667 für Kardinal Carracciolo.

— —, Cesare Fracanzano. Ebendort S. 47. Geb. in Bisceglia; heiratet 1626 in Barletta. Abwechselnd in Neapel und Barletta tätig, wo auch Malereien von ihm erhalten sind. Gestorben zwischen 1648 und 1683. *G. Gronau.*

Gustavo Ludwig. Pompeo Molmenti. Vittore Carpaccio, La vita e le opere. Milano, Ulrico Hoepli. 1906. XVI und 307 S.

Selten haben sich zu der Durchführung einer Aufgabe zwei Männer zusammengefunden, deren Kultur, Bildungsgang und Interesse sich glücklicher ergänzten und harmonischer durchdrangen, als es bei der monumentalen Biographie Carpaccios der Fall gewesen ist, die Pompeo Molmenti nach Gustav Ludwigs Tode vollendet und veröffentlicht hat. Molmenti selbst hatte vor fünfundzwanzig Jahren bereits dem liebenswürdigsten unter den venezianischen Geschichtsmalern sein Interesse zugewandt und hatte als Erster urkundliches Material hervorgeholt; und Ludwig seinerseits hatte in dem ersten Aufsatz, den er je in Druck gegeben hat, einen der Bilderzyklen Carpaccios behandelt. Bereits vor mehreren Jahren vereinigten sie sich zu der Herausgabe eines Werkes über die Scuola di Sant' Orsola (Florenz, 1903), und der Erfolg dieses Buches ermunterte sie zu der größeren Aufgabe, die nunmehr abgeschlossen vor uns liegt.

Gustav Ludwig hat selbst noch den ersten Teil des Werkes in den Druckbogen gesehen. Dem Überlebenden fiel die Aufgabe zu, mit Hilfe des zurückgelassenen photographischen Materials die schwierige Aufgabe zu Ende zu führen. Er hat sie in einer Weise gelöst, daß er sich selbst und dem Verstorbenen damit ein gleich ehrenvolles Denkmal gesetzt, und dem Meister, dem ihre Mühen gegolten, eine Biographie gewidmet hat, an der vielleicht die spätere Forschung hier und da eine Linie mag schärfer ziehen können, deren Grundlage aber nie mehr wird erschüttert werden.

Echter Forschergeist, dessen Aufmerksamkeit auch nicht der kleinste Umstand entgeht, begegnete sich in diesem Fall mit einer seltenen Begabung für die Darstellung. Auf diese Weise ward es vermieden, daß die reiche Fülle des Materials die Gesamtwirkung beeinträchtigt; das Leben und Schaffen des Meisters, die Stätten, für die er schuf, erstehen greifbar deutlich vor dem Auge des Lesers, der in diesen Seiten ein Bild vom Leben in Venedig um die glanzvolle Wende des einen Jahrhunders zum anderen erhält, wie nirgends sonst.

So ist z. B. das vierte Kapitel, worin die Geschichte der Sankt-Ursula-Brüderschaft erzählt wird, ein Meisterstück der Erzählungskunst; nirgends ist eine Spur der mühseligen Arbeit des Aufbaues, nirgends eine Lücke: jedes kleinste Detail, das irgendeinem Dokument entnommen ward, fügt dem anschaulichen Bild einen wahren und lebendigen Zug hinzu.

Wer eine Bereicherung der Erkenntnis um Tatsachen vorzüglich schätzt, wird sein Interesse den ersten Abschnitten besonders zuwenden, in denen Carpaccios Lehrer Lazzaro Bastiani — aus welchem Vasari, mit der genauen Sachkenntnis, die ihm eigen war, wenn er von oberitalienischer Kunst handelte, zwei Personen und Carpaccios Schüler gemacht hat — und seine Schule behandelt und Carpaccios Leben erzählt wird, soweit es dokumentarisch bekannt ist.

In dem einleitenden Kapitel, in dem die Kunst Lazzaro Bastianis gewürdigt ist, wird die These vorgetragen, daß Lazzaro und seine Schüler, nämlich Carpaccio, Diana und Mansueti, eine eigene Schule gebildet haben, die sich von den großen und anerkannten venezianischen Malerschulen der Vivarini und der Bellini unterscheidet. Doch glaube ich, daß hier das begreifliche Bestreben, dem noch nicht genügend beachteten Meister auf die Beine zu helfen, die Verfasser ein wenig zu weit geführt hat. Denn es kann niemandem, der Bastianis Formen studiert, die enge Beziehung zu der älteren Schule der Muranesen entgehen. In seiner Typenbildung gleicht er oft dem Bartolomeo Vivarini in überraschender Weise; die übertrieben schlanke Bildung der Gestalten hat er mit Antonio Vivarini gemein; selbst an Beziehungen zu dem jüngsten Sproß der Familie, Alvise, fehlt es nicht, die durch gemeinsamen Ursprung der beiden Meister am einfachsten sich erklären lassen.

Daß dagegen Carpaccio aus Bastianis Werkstatt hervorgegangen ist, scheinen einige Werke des älteren, in denen die Kunstweise des begabten Schülers präludiert ist — so die Hieronymus-Tafeln in Wien und in der Brera —, darzutun; und für Benedetto Diana und Mansueti ist die künstlerische Abstammung von Lazzaro gewiß eine unleugbare Tatsache.

Eine solche Ableitung des Carpaccio schließt nicht aus, daß er andererseits durch Gentile Bellini beeinflußt worden ist, wogegen die

Verfasser allerlei vorzubringen haben (S. 73 ff.). Man darf nur daran erinnern, welch anerkannte Rolle dieser Meister in der Heimat von etwa 1475 an bis zu seinem Tode gespielt hat, und daß seine großen Wandgemälde im Dogenpalast für einen jungen Meister, und wenn aus keinem anderen Grunde, durch die Fülle der dargestellten Begebenheiten eine bedeutende Anziehungskraft besessen haben müssen. Und wieviel mehr für einen Jüngling, dessen Streben sich in verwandter Richtung bewegte!

Es ist ein prinzipieller Fehler, der gerade auf dem Gebiet der Forschung über venezianische Malerei wiederholt zutage getreten ist, anzunehmen, es hätten die einzelnen Werkstätten streng abgeschlossen nebeneinander bestanden, und die Zöglinge der einen hätten nichts von dem gewußt (und gar wissen wollen!), was im anderen Lager vorging. Wo doch jedes bedeutende Werk, das die Werkstatt verließ, sofort öffentliches Gemeingut ward.

Carpaccio, dessen genaues Geburtsdatum wir nicht kennen (doch darf man mit Wahrscheinlichkeit es um 1455/56 annehmen), tritt uns in dem ersten großen Zyklus von Gemälden, für die Scuola di Sant' Orsola, als vollgereifter Meister, doch mit all dem Liebreiz des jugendfrischen Könnens begabt, entgegen. Und nun reiht sich Werk an Werk: die Zyklen im Oratorio degli Schiavoni, für die Scuola degli Albanesi und die von Santo Stefano erfüllen den größten Teil seiner schöpferischen Tätigkeit.

Hier, in der Darstellung der Entstehung dieser großen Zyklen, entfalten die Verfasser ihre volle Kunst feinsinniger Analyse und glänzenden Aufbaues. Es ist ihnen kein auch noch so kleines Detail entgangen oder der sorgfältigen Untersuchung unwert; und so strömt von allen Seiten reichste Information zusammen, nie ermüdend, stets neue Perspektiven eröffnend. Ich hebe, um einzelnes herauszugreifen, hervor, was sie an verschiedenen Stellen (bes. S. 182 ff.) über die Entlehnungen Carpaccios aus dem Buche Breydenbachs beizubringen wissen, die Sidney Colvin als Erster aufgedeckt hatte. Man sieht mit Erstaunen, daß der Maler sich bei diesen nicht nur auf die Wiedergabe der Baulichkeiten Jerusalems beschränkt, sondern auch mehrere Figuren von hier für seine Kompositionen entnahm. Die Erörterungen über das Bild des Hieronymus im Studierzimmer, über die »Geburt Mariae« (Bergamo) geben die anschaulichsten und besten Aufschlüsse über venezianische Zimmer der Renaissance, die wir besitzen.

Das Schlußkapitel behandelt endlich die überall hin verstreuten Einzelbilder Carpaccios und seine Zeichnungen, einschließlich der schwächlichen Arbeiten seines Sohnes Benedetto. Das letzte datierte Bild des Meisters, ein heil. Paulus in San Domenico in Chioggia, trägt die Jahres-

zahl 1520; dokumentarisch weiß man aber von Arbeiten, die er 1523 ausgeführt hat. Dann verschwindet sein Name, ohne daß es bisher gelungen ist, das Datum seines Todes bestimmt festzustellen.

In meist wohlgelungenen Abbildungen ist das gesamte künstlerische Schaffen Carpaccios in diesem Band zu finden. Nicht nur die Bilder haben die Verfasser vereinigt, auch alle Zeichnungen — und Carpaccio ist unter den älteren Venezianern der einzige, von dem wir relativ viele Zeichnungen besitzen — sind reproduziert. Darunter ist ein Blatt, die Studie zu einem nicht erhaltenen Bilde — San Lorenzo Giustiniano segnet Gian Galeazzo Sforza (Zeichnung in Chatsworth; Abb. S. 268) —, die ganz ungeahnte Seiten des Meisters offenbart: eine Freiheit der Handschrift, eine Weite und Größe des Blickes für Landschaft, die einen geneigt machen kann, Carpaccio für einen der ganz großen Meister anzusehen, dem vielleicht durch Zufälligkeiten versagt blieb, alles zu offenbaren, was in ihm verborgen lag. *G. Gr.*

Max Dvòrák. Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Sep.-Abdr. d. Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Wien 1904.

Wenn eine Besprechung des D.schen Buches, das schon 1904 erschienen ist, als Ankündigung auch verspätet ist, so kommt sie im ganzen doch noch nicht post festum, denn die Lösung der Frage nach der Verteilung an die Brüder ist noch nicht allgemein im Sinne D.s akzeptiert worden, wie besonders das neue Buch Volls dartut, in dem sämtliche Teile des Altars in ihrer jetzigen Erscheinung Jan zugeschrieben werden. So scheint die Wellenlinie der Zuteilung weiter zu laufen. Und mit welcher Sicherheit glaubt doch D. die Grenzlinie zwischen beiden Brüdern bestimmen zu können.

D.s Buch hat einen doppelten Inhalt, der ein einheitliches Ganzes bildet. Er geht aus, die scharfe Grenze zu suchen zwischen der Kunst des älteren und der des jüngeren Bruders, und er gibt ein Gesamtbild der Entwicklung der nordischen Malerei in dieser wichtigsten kritischen Zeit, in der sich aus der mittelalterlichen Kunst die moderne entwickelt. Diese breite, mit umfassendster Kenntnis vorbereitete und mit reifer Überlegung durchgearbeitete Basis für alle speziellen Fragen war bisher überhaupt noch nicht gegeben, und die Darstellung D.s ist daher grundlegend und gehört zum Besten, was zur Klärung der Geschichte geschrieben worden ist.

Der Verf. hatte bereits in seiner Arbeit über »Die Illustrationen des Johann vom Neumarkt« die Aufgabe in Angriff genommen, er hatte

schon damals gezeigt, einen wie wesentlichen Faktor die italienische Trecentokunst in der Wandlung der spätgotischen Malerei des Nordens bildete, wie sie es hauptsächlich ist, die an Stelle der linearen Zeichnung die konstant modellierende Fläche fördert. Er hatte in Avignon den Hauptausgangspunkt gesehen für die Einwirkung italienischer Trecentokunst, deren Resultate gleichmäßig im Norden Frankreichs und in Böhmen auftreten. Dazu sagt er in seinem neuen Buche selbst schon, daß im Norden Frankreichs fast gleichzeitig wie im Süden sich italienische Erinnerungen nachweisen lassen, und in der Tat führt auch die Urkundenforschung hierfür beständig mehr Belege heran. Es ist ein Hereinströmen, dessen Kraft breiter ist, als daß es nur auf die Vermittlung der Päpste im Exil zurückgeführt werden kann.

D. unternimmt es, die Vorgeschichte der Eyckschen Malerei vom 13. Jahrhundert an zu entrollen. Jans Bilder sind das Ende einer stetigen Entwicklung, der endliche Sieg, nicht die plötzliche unvermittelte Erscheinung. Nach einer solchen Verknüpfung mit der Vergangenheit hat man gesucht, aber kein Autor hat bisher die Entwicklungsstadien so systematisch klargelegt, wie dies D. tut.

Er leitet die flandrische Malerei des 15. Jahrhunderts zurück auf die französische des 14. und zeigt, wie diese sich bildet aus der Einwirkung der italienischen Trecentokunst auf die französische Gotik. So trennt er vier Stufen: die erste, vorwiegend italienisierende Malerei zur Zeit Karls V., dann die Zeit vom Ende des 14. Jahrhunderts, in der die Verschmelzung von Italienischem und Französischem sich vollzieht und die italienischen Probleme in ihrer Lösung durch die Franzosen weitergeführt werden, durch größeren Naturalismus der Formendarstellung, drittens die ganz einheitliche Kunst, die durch das Gebetbuch des Herzogs von Berry in Chantilly vertreten wird, und endlich die Kunst des Jan van Eyck.

In diesem Zusammenhang gewinnt auch die Gotik selbst ein anderes Gesicht, die sukzessive Erschließung der Welt im Sinne des Natürlichen tritt gegenüber dem idealen Stil stärker in den Vordergrund. Der Verf. schildert, wie an die Stelle der Formelhaftigkeit des älteren Mittelalters immer mehr die Wahrhaftigkeit tritt, wie dann das Trecento, das sich an byzantinischen Vorlagen herangebildet hat, eine zusammenhängende Darstellung des Raumes bringt, die Frankreich aufnimmt und weiterführt, eine sorgfältigere Modellierung, eine ganz andere Färbung, die das leuchtende Blau und Zinnober an die Stelle des dunkleren Blau und des Karmin setzt, dann aber auch in naturalistischem Sinne abgewandelt wird (die steigende französische Kunst bleibt auch nicht ohne Rückwirkungen auf Italien).

Diese stetige Entwicklungsreihe als Maßstab vor den Augen, tritt der Verfasser an die Analyse des Genter Altars, und da entdeckt er zwei Bestandteile, die verschiedenen Fortschrittsgraden angehören und demnach naturgemäß auf den älteren und den jüngeren Maler zu verteilen sind. Die Methode ist zweifellos richtig, sie kann auch als »objektive Attributionsmethode« mit dem Verfasser bezeichnet werden. Subjektiv ist hier nur, wie weit man diese Unterschiede sieht; es kann subjektiv sein im Sinne der größeren Schulung des Auges, es kann aber auch subjektiv sein im Sinne des Akzentes, den man hüben und drüben auf Erscheinungen legt, die doch nicht absolut kommensurabel sind. So sind auch hier noch Meinungsverschiedenheiten möglich. Ich möchte im einzelnen keine Entscheidung treffen, ohne die Mittelteile im Original wieder studiert zu haben, und weiß auch nicht, ob ich es dann vermag, aber ich glaube nach Abbildungen dem Verfasser so weit folgen zu können, in den drei großen Mittelfiguren und in einem Teile der Anbetung des Lammes die Symptome des älteren Stiles zu erkennen. Und zwar in dem letzteren Bilde in den knienden Aposteln und den ersten Engeln. Bei den Scharen der Heiligen allerdings mischen sich schon die Eindrücke.

Was D. hier über die Unterscheidungssymptome sagt, die härtere, formelhaftere Trennung der einzelnen Teile gegenüber einer durchgreifenden Modellierung, die archaisch gedrehte Blickrichtung gegenüber dem seelenvolleren Auge, die markiertere Affektäußerung gegenüber der feineren Physiognomik usw. ist alles von prinzipiellem Wert. Wem die Arbeit zu umfangreich, zu weit ausholend erscheint für das scheinbar engbegrenzte Thema, dem ist entgegenzuhalten, daß es sich hier nicht nur um einen Altar und um zwei Meister handelt, sondern um die Klarlegung einer entscheidenden Periode der Kunstgeschichte. Der Verfasser hat die scheinbare Kluft zwischen Norden und Süden überbrückt und hat die Verbindung zwischen den getrennt laufenden Linien der altitalienischen und der altniederländischen Kunst hergestellt, so daß die Entwicklung trotz der großen Verschiedenheit im einzelnen sich dem Auge jetzt viel stärker als eine einartig-europäische darbietet.

Bei der Darstellung dieser Beziehungen hilft dem Verfasser seine ausgedehnte Belesenheit auf dem Gebiete der Geschichte und Literatur, er hat sein Thema vom Kleinsten heraus entwickelt, aber hat es groß geschaut. *Adolph Goldschmidt.*

Der junge Dürer. Drei Studien von **Werner Weisbach**. Leipzig 1906. Karl W. Hiersemann.

Das Buch enthält drei Studien, die zum Teil aus älteren Forschungen des Verfassers hervorgegangen sind.

Der erste Abschnitt »Dürer und die deutsche Kunst des 15. Jahrhunderts« gibt zunächst einen Überblick über die nürnbergische Malerei vor Dürer, ausführlicher geht der Verfasser auf den Meister des Peringsdörffer Altars ein, den er sich von Memling beeinflußt denkt; die Thodesche Konstruktion des Wilhelm Pleydenwurff (auf welche inzwischen schon wieder anderes hinaufkonstruiert ist) erkennt er — wie wohl auch andere — nicht an. Es folgt der interessanteste Teil dieses Abschnittes, eine Besprechung des Nürnberger Holzschnittes im 15. Jahrhundert. Zu dem Text tritt im Anhang ergänzend hinzu ein chronologisches Verzeichnis der illustrierten Drucke. Namentlich aber wird man dem Verfasser dankbar sein für eine ganze Anzahl von Abbildungen, die er von bisher unpublizierten Holzschnitten bringt. In der Dürer-Literatur hat dieser frühe nürnbergische Holzschnitt nicht die gebührende Berücksichtigung gefunden, nur von der Weltchronik und dem Schatzbehalter wird hie und da gesprochen. Dies ist ein Hauptgrund dafür, daß man Dürers Anfänge nicht recht an Früheres anschließen konnte; im Gefühl dieses Mangels und vielleicht auch aus Opposition gegen Thausings völlig irreführende Wohlgemut-Hypothese hat man dann den Einfluß Schongauers auf den jungen Dürer übertrieben. Die Weisbachsche Anregung wird hoffentlich die Aufmerksamkeit auf dies Gebiet lenken. Es wird jetzt so viel faksimiliert — könnte sich nicht einmal irgendeine society unserer alten Holzschnitte mit der nötigen Gründlichkeit annehmen? W. greift nun aus diesen Inkunabeln zwei Blätter heraus, die er dem jungen Dürer geben möchte: je einen Holzschnitt aus dem 1489 gedruckten Schriftchen »Wie der würffel auff ist kumen« und dem wohl um dieselbe Zeit erschienenen Buch: »Eine allerheilsamste Warnung vor der falschen Lieb dieser Welt«. Beide Blätter erfreuen durch muntere Frische und unbefangene Keckheit der Erfindung; warum aber gerade diese beiden als Dürerisch herausgegriffen sind, will mir nicht recht einleuchten, ich meine, man könnte die Grenze ebensogut auch anders ziehen. Wir freilich, lieber Leser, dürften eine Konkordanz der Forscher in dieser Sache kaum noch erleben; vergleiche die Baseler Holzschnitte. Die Vorstellung von Dürer beginnt bei den meisten (wohl ohne daß sie sich darüber klar sind) mit der Apokalypse, die doch Dürer mit 27 Jahren herausgegeben hat, d. h. in einem Alter, bis zu dem wir sonst, etwa bei Raffael oder Michelangelo, oder Rembrandt, schon eine bedeutende Entwicklung miterleben; mit Dürer ist man erst gut vertraut, als er durch Mantegnas Einfluß völlig umgewandelt erscheint: gewissenhaft durchempfundene Form und Bewegung statt des spielerischen Leichtsinns der

früheren Zeit. Und woher nun den festen Maßstab nehmen für die Jahre vor der Mantegna-Krise? Die wenigen sicheren Zeichnungen und der eine sichere Holzschnitt geben nicht genügend Anhalt zur Beurteilung des reichen Holzschnittmaterials, das für den jungen Dürer in Betracht kommt; denn das Stilgefühl ist bekanntlich verschieden und überzeugt in streitigen Fällen immer nur den betreffenden Inhaber. Am ehesten dürfte wohl eine Art von Wahrscheinlichkeitsrechnung einleuchten, wie sie Max J. Friedländer in einer Besprechung des Weisbachschen Buches über den »Meister der Bergmannschen Offizin« (in dieser Zeitschrift XIX 1896, S. 389 oben) aufgestellt hat. Das Material, auf das nun hier Weisbach hinweist, könnte der Friedländerschen Kritik als positive Stütze dienen, was jedenfalls eine merkwürdige Fügung wäre. Weisbach selbst geht über die Beziehung der Nürnberger zu den Baseler Drucken recht kurz hinweg und sagt: »Stilistisch besteht zwischen den Nürnberger und den Baseler Illustrationen ebensowenig oder ebensoviel Übereinstimmung wie zwischen diesen und Dürer«. Das kann man nach zwei Seiten hin auslegen; Weisbach meint vermutlich: wenig; andere werden jedoch meinen: recht viel.

Die zweite Studie ist überschrieben: »Der junge Dürer in seinen Beziehungen zum italienischen Quattrocento und zur Antike«; die Ausführungen decken sich im wesentlichen mit einem Vortrage, den W. im Winter 1905 in der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft gehalten hat. Zunächst kommt einiges Allgemeine über den Humanismus und die Kunst des Quattrocento, das Antikische und das Höfisch-Romantische, über die Beziehungen endlich dieser Kategorien untereinander. Dann die eigentliche Besprechung des Materials, das ja zumeist bekannt ist: doch bringt W. noch einiges Neue bei: das unerfreuliche alte Weib in dem Herkules-Holzschnitt als verwandt mit einer Figur in Mantegnas Tritonenkampf (von einer eigentlichen Kopie kann hier nicht die Rede sein), und, von hervorragendem Interesse: der Nürnberger Herkules als Kopie nach Pollaiuolos Gemälde in der Jarves-Kollektion (die Übereinstimmung ist inzwischen auch in Amerika entdeckt worden: vgl. Burlington Art Magazine, Mai 1906). W. führt dazu die interessante Tatsache an, daß Robert Vischer in beiden Fällen den richtigen Meister als Urbild genannt hat, ohne das betreffende etwa benutzte Einzelwerk nennen zu können. Den Apoll der Wiener Europazeichnung möchte W. nicht direkt auf die Antike zurückführen, sondern ein Quattrocentovorbild dazwischen schieben, was mir recht einleuchtend scheint. Das Christkind der Madonna mit der Meerkatze wird mit Recht auf den Kreis Verrocchio-Lionardo-Credi zurückgeführt. (Bei den Lionardo-Schülern ist diese Anordnung des Kindes recht häufig; vgl. auch Boltraffio und M. d'Oggiono

in der Sammlung Crespi zu Mailand). Das Kind in dem Pistojeser Bilde dürfte freilich nicht das unmittelbare Vorbild sein, da es anders bewegt ist und in gleichem Sinne erscheint, doch wird Dürer gewiß eine genaue Vorlage, vermutlich eine Zeichnung Credis, gehabt haben, ein Analogon ist uns ja erhalten. Eine neue Deutung des Inhalts versucht W. bei der Zeichnung mit der Aufschrift »Pupila Augusta«, indem er die Figur mit der Flügelhaube als Venus bestimmt, ohne jedoch das übrige erklären zu können. Bei der Amymone wendet er sich, wohl mit Recht, gegen die Langesche Erklärung, und bei der »Großen Eifersucht« weiß auch er nicht zu helfen.

Am ausführlichsten geht er auf die so oft besprochene Barbari-Frage ein, die Frage nach den künstlerischen Beziehungen Dürers zu Jacopo de'Barbari. Ich habe vor acht Jahren in dieser Zeitschrift dieselbe Frage eingehend behandelt und die seit Thausing allmählich ins Phantastische gesteigerte Theorie von einem faszinierenden Einfluß Jacopos auf Dürer in vernünftige Grenzen zu bringen gesucht: wichtige Einflüsse auf Gebieten, die nicht eigentlich zum künstlerischen Schaffen gehören, aber doch mittelbar von Wichtigkeit dafür sind, nämlich Beeinflussung in einigen Äußerlichkeiten, Hinweis auf theoretische Studien, Mitteilung von Zeichnungen nach der Antike, Steigerung des künstlerischen Bewußtseins, vielleicht auch Anregung zu der venezianischen Reise; dagegen kein faszinierender Einfluß im künstlerischen Schaffen selbst, in Formen und Technik, die Ähnlichkeiten hierin vielmehr durch ein Anschmiegen des etwas schwächlichen Venezianers an Dürer zu erklären.

Weisbach nun stellt sich im allgemeinen auf meinen Standpunkt, indem er sagt (S. 59): »Daß er (Dürer) durch Barbaris Kunst nicht etwa ausschließlich oder auch nur hauptsächlich beeinflußt wurde, ergibt sich ohne weiteres«. Dagegen glaubt Weisbach die Entlehnung einiger Motive aus Barbari in den Dürerschen Arbeiten der neunziger Jahre nachweisen zu können, wie es ähnlich schon einmal von Händke versucht worden ist.

Es sind zu meinen Untersuchungen mehrfach Äußerungen geschehen, teils zustimmende, teils widersprechende; auch zu letzteren habe ich mich jedoch niemals geäußert, denn — soweit sie mir bekannt geworden sind — haben sie nichts Wesentliches beigebracht. Da Weisbach jedoch zum Teil neue Zusammenstellungen bringt, also gleichsam neues Material, darf ich darauf vielleicht etwas näher eingehen, als es im Stil einer Rezension gegeben ist.

Seine erste Gruppierung ist mit nebeneinanderstehenden Abbildungen illustriert (S. 42/43), so daß die Besprechung bequem zu verfolgen ist.

Am Anfang dieser Reihe steht »Sieg und Ruhm« von Barbari. Nach dem »Ruhm« soll dann Dürers Aktzeichnung der Uffizien sein, nach dieser wieder die Hexe rechts auf Dürers Stich; die Hexe links unmittelbar nach dem »Sieg« in jenem Stich des Barbari.

Gesetzt, die chronologische Anordnung der drei Blätter sei richtig, so erscheinen doch die Verknüpfungen nicht notwendig. Zunächst der »Ruhm« des Barbari und die Zeichnung Dürers: beidemal eine stehende nackte Frau von vorn; die Stellung der Beine ähnlich, alles übrige verschieden (Haltung der Arme und des Kopfes, Verlauf der Schulterlinie, Umriß und Innenzeichnung des Rumpfes, Lichtführung). Und nun von dem Uffizienakt zu der Hexe von 1497: (im Gegensinn) die Haltung der Arme und des Kopfes ähnlich, die Stellung der Beine nur entfernt ähnlich (Fuß des Standbeines mehr nach außen gedreht, Spielbein zur Seite gesetzt), alles übrige völlig verschieden: beim Stich Axendrehung im Rumpf, Körperformen scharf und klein anstatt der weichen Fülle der Zeichnung, besonders deutlich an Schultern und Brüsten — in diesem Unterschied der Körperformen äußert sich ein ganz anderes Stilgefühl, wie mir denn überhaupt das Uffizienblatt, auch nach der Zeichenweise, erst ins 16. Jahrhundert zu gehören scheint. Doch dies nur nebenbei. Endlich die dritte Verbindung: die Viktoria im Stich des Venezianers und die Hexe links — wieder eine Ähnlichkeit im allgemeinen Anblick, bei genauer Prüfung aber Haltung der Arme und Beine verschieden, alle Formen anders gesehen und wiedergegeben.

Also eine allgemeine Ähnlichkeit zwischen den beiden Stichen ist gewiß vorhanden (und nie geleugnet worden), besonders wenn man das von W. herangezogene Uffizienblatt wieder ausscheidet und nur die Stiche vergleicht. Aber es ist hier wie in den anderen Fällen: wenn aus irgend einem inneren oder äußeren Grund feststände: Dürer hat in diesem oder jenem Falle nach Barbari kopiert — so müßte man sagen, schön, wie ist er aber dazu gekommen, sein Vorbild so oder so abzuwandeln? (Man würde dann übrigens bald in unlösbare Schwierigkeiten kommen.) Wenn man aber nichts weiter hat als zwei Figuren von nur allgemeiner Ähnlichkeit, so darf man doch nicht einfach die Abhängigkeit Dürers statuieren. Denn daß Barbaris Stich vor 1497 entstanden sein müsse, wird man nicht behaupten wollen.

Wenn so nichts dafür spricht, daß Barbari hier Dürers Vorbild war, so scheinen mir andrerseits zwei Momente zu beweisen, daß Dürer die vier Hexen selbständig ausführte: erstens kennen wir die Art, wie Dürer damals italienische Figuren in der Regel kopierte und verwendete, aus zahlreichen anderen Fällen: er setzt vielleicht einmal einen anderen Arm ein, das übrige aber behält er ganz genau bei; man gehe doch bei einer

solchen entlehnten Figur die Bewegungen des Umrisses genau durch. Die starken Abweichungen wären also in der uns interessierenden Epoche ganz ungewöhnlich.

Zweitens aber verraten sich diese Hexenkörper, wie ich schon an anderer Stelle hervorgehoben habe, als Naturstudien; die rechts ist allerdings auf eine Pose gebracht und nur im Detail mit Naturstudien gleichsam ausgefüllt, die beiden links dagegen müssen geradezu aus Modellzeichnungen hervorgegangen sein, daher die vorzügliche Rückenansicht der Mittelfigur, die sich wesentlich unterscheidet von der viel mehr akademischen Art der nach italienischen Vorbildern gearbeiteten oder der konstruierten Akte (Arme und Füße konnte Dürer offenbar aus der betreffenden Modellzeichnung nicht entnehmen); und ebenso erklärt sich bei der linken Figur aus der Benutzung einer Modellstudie die gut beobachtete, freilich vom Geschmack aller Zeiten verpönte Stellung der Füße; dagegen ist die unendlich schwierige Wiedergabe der Formen hier in der Verkürzung nicht gut geraten — bei einem Anfänger, wie es Dürer damals war, nicht zu verwundern.

Haben also irgendwelche Figuren Dürers einen autochthonen Charakter, so scheinen es mir diese beiden: Dürer hat hier nicht nach einem fremden Vorbild gearbeitet.

Wenn der verehrte Leser vom vorstehenden — wie ich hoffe — überzeugt ist und daneben doch irgendwelchen Schluß aus der allgemeinen Ähnlichkeit jener Figuren zu ziehen wünscht — und da beide Meister einige Jahre nach der Entstehung des Hexenstichs in persönliche Beziehung gekommen sein müssen, wäre das immerhin ein berechtigter Wunsch —, so könnte der Schluß nur der sein: Barbari macht eine ähnliche Arbeit wie vorher Dürer, zeigt aber dem erstaunten Nürnberg, wie so etwas in antikischer Art aussehen muß, vom Sujet (der finstere Vorwurf Dürers zu einer heiteren antikischen Allegorie abgewandelt) bis zum architektonischen Beiwerk (antikische Basis und Säulenschaft statt der gotischen Profile), und es gäbe kaum etwas Interessanteres als diese Korrekturen zu studieren, die der routinierte, aber etwas fade Italiener an dem mit so viel »Mühe und Arbeit« hervorgebrachten Werk des Deutschen vornimmt, einem Erstlingswerk kann man wohl sagen. Barbari war gewiß ein »Blender«, das beweist seine Karriere im Vergleich zu seiner künstlerischen Kraft, und ebenso haben ja seine venezianischen Kollegen über ihn geurteilt. Bei jener Annahme würde es sich auch ganz von selbst erklären, warum die beiden Stiche im gleichen Sinn ähnlich sind.

Auf Grund dieser Hypothese würde man etwa folgendermaßen zu interpretieren haben. Das Dürersche Vierfigurenbild ist bei Barbari auf

den einfachen, durchsichtigen Kontrast zweier Figuren reduziert. Die Figur rechts: die Pose im ganzen in die altberühmte Formel umkorrigiert, die schon Praxiteles vorfand und ausbildete — Kopfneigung nach der Seite des Standbeins, so daß die berühmte weiche Wellenlinie entsteht; auf weiche Linie ist auch die Haltung der Arme, die Führung der Schulterlinie, überhaupt aller Umrisse aus der vielbewegten Hartlinigkeit des Spätgotikers umkorrigiert, die Innenformen sind in breiten, weichen Flächen gegeben, eine dräuende Vorahnung des Palma Vechio. Während jedoch die Dürersche Figur in diesem Falle schon etwas Italienisches hat (in der Pose, freilich von Barbari ganz abweichend), so wäre die Korrektur bei der linken Figur noch augenfälliger: wieder die berühmte S-Linie durch die ganze Figur, an Stelle der Dürerschen Antigrazie, das linke Bein ins reguläre Spielbein korrigiert, die unendlich eckigen Umrisse Dürers zur sanft fließenden Linie aufgeweicht, daher etwa die weichen Schultern und die schwungvolle Linie rechts, vom Knie zur Taille, wie sie Jahrhunderte hindurch für Tausende von »Kunst«-Liebhabern immer wieder gezeichnet worden ist.

Daß Dürer umgekehrt 1497 den Italiener veränderte, wäre nach seiner damaligen Tendenz wie nach der Analogie seiner anderen Entlehnungen höchst unwahrscheinlich, und die Art seiner Veränderungen wäre völlig unerklärlich (abgesehen davon, daß wenigstens zwei Figuren, wie man wohl bestimmt annehmen muß, auch in den Bewegungsmotiven aus Naturstudien hervorgegangen sein dürften).

Übrigens möchte ich die vorstehende Erklärung des Zusammenhanges nur zur Erwägung anheimgeben, eben für den Fall, daß man über jene allgemeine Ähnlichkeit nicht hinwegkommt und darum durchaus auf die Abhängigkeit des einen Stiches vom anderen schließen zu müssen glaubt; meine Erklärung ergibt sich dann aus der genauen Prüfung des Tatbestandes; einfacher ist es, sich mit einem non liquet zu begnügen, d. h. die Ähnlichkeit für so allgemein zu halten, daß nichts daraus geschlossen werden kann; durchaus unberechtigt jedoch, die Abhängigkeit Dürers von Barbari auf Grund des vorliegenden Materials behaupten zu wollen.

Nun die zweite Zusammenstellung: Weisbach möchte die Venus im »Traum des Doktors« aus der Dresdener Galathea ableiten (von der übrigens keineswegs ganz sicher ist, daß Barbari sie gemalt hat; Barbari ist so eine Art Asyl für unbenennbare venezianische Bilder und Holzschnitte um 1500, in dieser Funktion lösen ihn dann Cariani und Licinio ab). Die partielle Ähnlichkeit — Stellung des Oberkörpers, Haltung des herabhängenden Armes und der Hand — hebt Weisbach mit Recht hervor; sie ist viel größer als in den vorhin genannten Fällen. Die Ver-

schiedenheiten jedoch im ganzen Aufbau des Körpers, Stellung, Bewegung, Proportionalität und Form, am stärksten auffallend im Umriß, den Dürer bei seinen anderen Entlehnungen so genau konservierte — diese Verschiedenheiten sind doch wesentlich größer als die partielle Ähnlichkeit. Welchen Eindruck noch einige Jahre später jene Kunst auf ihn machte, aus der die Galathea hervorgegangen ist, können wir deutlich genug beobachten, nämlich als Dürer 1506 in Italien war: dort muß er Figuren gesehen haben, die einen ähnlichen Umriß hatten wie die Galathea — gestreckte Proportionen, im Eindruck verstärkt durch die abfallenden Schultern, die hintereinandergesetzten Füße — und der Eindruck spiegelt sich sofort in der Madrider Venus von 1507. Deshalb glaube ich nicht recht, daß Dürer damals die Galathea gesehen und eigentlich nur ein Nebenmotiv daraus wiedergegeben hätte, während die Proportionalität und der Umriß keinen Eindruck auf ihn gemacht haben sollten.

Muß also die partielle Ähnlichkeit unbedingt erklärt werden, so könnte man vielleicht an ein gemeinsames Vorbild denken, dem dann der Maler der Galathea nur im Bewegungsmotiv gefolgt wäre, während er in der Proportionalität dem Stilgefühl seiner Umgebung folgte. Doch ist es vielleicht richtiger, bei der immerhin geringen Ähnlichkeit, auf den Zusammenhang zu verzichten, und die Venus nur mit der rechten Hexe des Kupferstichs von 1497 in Zusammenhang zu bringen (vgl. Rep. XXVI S. 462 oben).

In Parenthese darf ich hier vielleicht noch hinweisen auf die große Ähnlichkeit der Galathea mit Cranachs Venus von 1531 in der Galerie Borghese (und zwar merkwürdigerweise im Gegensinn — sollte vielleicht ein Kupferstich dazwischen liegen?), auf die mich vor einigen Jahren Gustav Ludwig aufmerksam gemacht hat.

Endlich die dritte Reihe: Apoll und Diana, Kupferstiche von Dürer und Barbari; Weisbach glaubt auch hier an die Priorität des Venezianers. Da dies der einzige Fall ist, in dem reicheres Material vorliegt, habe ich mich darüber in dem oben genannten Aufsatz ausführlicher geäußert (Rep. XXI 447 ff.), und ich möchte das dort Gesagte nicht wiederholen. Die Reihenfolge, die Weisbach aufstellt, entspricht der von Thode gegebenen, deren Unwahrscheinlichkeit ich a. a. O. ebenso wie die der anderen Hypothesen nachgewiesen zu haben glaube. (S. 449, namentlich im vorletzten Absatz). Wenn man dort meine Argumentation genau nachprüft, so wird man mir zugeben, daß die Erklärungen, die Barbaris Priorität voraussetzen, zu Unwahrscheinlichkeiten führen, und daß es nur zwei Möglichkeiten gibt: entweder man hält an dem direkten Zusammenhang des vorliegenden Materials fest, und dann kann man nicht umhin, den Stich des Venezianers in Anlehnung an eine Dürersche

Zeichnung entstanden zu denken; oder aber, man verzichtet auf den Zusammenhang des Materials, verzichtet insbesondere darauf, den einen Stich unmittelbar aus dem anderen abzuleiten, und dann darf man aus diesem Fall keinerlei Schlüsse über die Priorität des einen oder anderen Meisters ziehen. —

Der dritte Abschnitt des Weisbachschen Buches ist überschrieben: Dürers Sturm- und Drangzeit. Eine vom Berliner Kupferstichkabinett neu erworbene Zeichnung wird hier zum erstenmal publiziert. Auch sonst bringen die Abbildungen Werke, die man nicht häufig sieht, die zum Teil überhaupt noch nicht publiziert sind. Am meisten wird hier die Besprechung der zweifelhaften Holzschnitte jener Zeit — bis etwa 1503 — interessieren, die von den verschiedensten Forschern mit mehr oder weniger Bestimmtheit dem Meister zugeschrieben oder abgesprochen werden. Weisbachs Ansichten weichen zum Teil von den üblichen ab, doch ist es auch ihm leider nicht möglich, neues Material beizubringen, mit dem sich die einzelnen Fälle widerspruchslos erledigen ließen. So dürften die meisten Leser in einigen Fällen anderer Ansicht bleiben, z. B. was den scharmanten Syphilitikus von 1496 betrifft, den Weisbach dem Meister strikte abspricht. Einen großen Holzschnitt der Kreuzigung führt Weisbach neu in das œuvre ein, doch wird diese Zuschreibung den stärksten Zweifeln begegnen.

Über die Haltung des ganzen Buchs darf ich mir noch eine Bemerkung gestatten. Wenn bereits bekanntes Material in der persönlichen Auffassung eines Gelehrten »vielleicht gar eines Meisters der Darstellung« vorgetragen wird, so hat das gewiß ebensoviel Berechtigung wie die sogenannte Forschung, die Bereicherung oder Berichtigung unseres tatsächlichen Wissens. Mir ist es jedoch sympathischer (von zusammenfassenden Darstellungen abgesehen), wenn beides möglichst getrennt bleibt und im Vorwort einer Abhandlung gleich gesagt wird, auf welche von beiden Arten wissenschaftlicher Arbeit man sich gefaßt zu machen hat; eine Mischung von beiden ist das Gegebene für eine Vorlesung — die Studierenden wollen zunächst über das Material und die Literatur orientiert werden, und zwar in der Auffassung ihres Dozenten, zugleich aber soll diese Darstellung hie und da durch neu Gefundenes belebt werden. Für ein Buch jedoch wie das vorliegende, das doch ein umschränktes Gebiet behandelt und nach der ganzen Behandlung des Stoffes nur für die bereits orientierten Fachgenossen bestimmt sein kann, da finde ich diese etwas zeitraubende Art der Anlage nicht so ohne weiteres angemessen — doch mag das immerhin nur auf persönlichem Geschmack beruhen. *L. Justi.*

Ernst Heidrich. Geschichte des Dürerschen Marienbildes (Kunstgeschichtliche Monographien III). Leipzig, Hiersemann 1906.

Gegen diese umfangreiche Untersuchung von 209 Seiten über das Dürersche Marienbild kann man eigentlich nur Einen Vorwurf erheben, nämlich den, daß sie so umfangreich ist. Nicht als ob es sich nicht lohnte, das Buch zu lesen, im Gegenteil: ich fürchte nur, daß es wegen seines Umfangs weniger und flüchtigere Leser finden wird, als man wünschen möchte.

Einige Arbeiten werden umdatiert, besonders beachtenswert sind Heidrichs Ausführungen zu dem Holzschnitt »Magdalenens Himmelfahrt«, der wesentlich später angesetzt wird. Eine ganz bedeutende Bereicherung verspricht uns Heidrich, indem er in einem wenig beachteten Gemälde des Germanischen Museums, das dort »im Dämmerlicht eines Treppengangs« hängt, die Kopie nach einem Dürerschen Original von etwa 1508 oder 1509 erkennen will: die sitzende Madonna, mit einem musizierenden Engel (dieser scheint mir unbedingt nach Dürer), drei assistierende Figuren, zwei schwebende Engel mit der Krone, ganz oben Gottvater in Halbfigur und die Taube (Abb. S. 198). Die Argumentation Heidrichs für seine Entdeckung ist vorzüglich, und ich finde logisch keinen Einwand dagegen, dennoch werde ich einige Bedenken nicht los, namentlich über die Gestaltung der oberen Partien und über die Art, wie der betende Joseph zu der Gruppe gestellt ist.

In der Hauptsache jedoch besteht die Untersuchung in einem feinsinnigen Eindringen in die Bedingungen und Formen des künstlerischen Schaffens auf diesem umgrenzten Gebiet, der Madonnendarstellung. Es ergeben sich dabei eine Fülle zarter Beobachtungen, Einsichten in künstlerische Anschauungen, Absichten, Zusammenhänge, von denen ich hier natürlich nichts berichten kann. In dem Bilde, das wir uns von Dürer gemacht haben, bringt Heidrichs Arbeit wesentliche Änderungen nicht hervor, aber wer sich wirklich und ernsthaft für den Meister interessiert, wird das Buch mit Interesse und Dank lesen.

Heidrich ist ein Schüler von Goldschmidt und Wölfflin. Die vorliegende Studie scheint seine Erstlingsarbeit zu sein, weshalb vielleicht hie und da eine allzu weit ausgreifende Subtilität der Untersuchung zu entschuldigen ist. Z. B. der letzte Anhang, über die bekannten Altarentwürfe von 1521/22, erörtert die Dessous der Untersuchung mit einer Ausführlichkeit, die sehr lobenswert ist — aber ebenso lobenswert ist eine Kunst der Darstellung, die den Leser nicht in die Gefahr bringt, den nötigen Ernst zu verlieren. An welcher Stelle mir übrigens der fürchterliche Vorwurf gemacht wird, ich hätte die Studien zu diesem Altar, welche 1521 datiert sind, später gesetzt als die »Hochbilder«, von

denen das eine 1522 datiert ist; ich habe jedoch an der betreffenden Stelle von den beiden »Hochbildern« überhaupt nicht gesprochen, da sie mit dem übrigen Material in keinerlei formalem Zusammenhang stehen. Heidrich gibt eine andere Reihenfolge der Entwürfe als Wölfflin, der S. 255 Anm. 1 seines Dürer-Buches sagt: »Ich verstehe nicht, wie man das Verhältnis der Blätter hat umkehren wollen«. Wölfflin operiert mit Stilgründen: Fortschreiten zu reicheren Kontrasten, Entwicklung vom Strengern zum Freiern, wie die Motive drängender werden und aus ihrer Isolierung herauskommen, wie die Zeichnung der Draperie an Größe gewinnt und überall die Überschneidungen der Silhouette kommen. Ich führe das an, weil Heidrich zum Schluß seiner sehr ausführlichen Argumentation ebenfalls stilistische Erwägungen bringt, jedoch mit dem gegenteiligen Resultat als Wölfflin (dessen Buch er noch nicht kannte), er findet (S. 209): »daß eben nur diese Reihenfolge mit der stilistischen Entwicklung Dürers übereinstimmt und zugleich allein psychologisch begreiflich erscheint. Oder wo hätten wir in der Zeit der niederländischen Reise, wo doch Entwürfe genug vorhanden sind, oder sonst bei Dürer den Fall, daß er erst eng und streng und schematisch, dann leicht und frei und schwelgend im Formenwohlklang wird, daß er die Gegensätze, statt sie zu binden, löst? Wie wäre diese Entwicklung vereinbar mit derjenigen Kunst, die in den Münchener Apostelbildern ihr Höchstes erreicht?« usw. Man sieht, wie relativ diese stilistischen Maßstäbe sind.

In einem anderen Fall führt das Stilgefühl zu sehr entgegengesetzter Charakterisierung desselben Holzschnitts, der Anbetung der Könige von 1524. Heidrich (S. 154) vermißt die »freie Schönheit der Bilderscheinung«, das »breite Emporschwingen des Lebens«, die »fließende Schönheit der formalen Erscheinung«; Wölfflin (S. 266) dagegen spricht von einer »breiten Welle der Bewegung«, »was für eine grandiose Strömung entwickelt sich durch das Ausholen dieser königlichen Gebärde«! Bei näherem Zusehen lassen sich freilich beide Urteile einigermaßen miteinander versöhnen, und wenn dann doch noch ein Widerspruch bleibt, so kommt das natürlich nicht daher, daß einer von beiden Betrachtern falsch urteilte, sondern von der Verschiedenheit der Standpunkte, des Zusammenhangs, aus dem heraus das Einzelwerk bewertet wird — und das ist eine nicht allzu seltene Erscheinung bei der oft so geistreichen Bildung der Zusammenhänge nach Wölfflinscher Art; wogegen freilich gar nichts einzuwenden ist, solange nicht auf derart gewonnene Werturteile Behauptungen über Echtheit und dergleichen gestützt werden.

L. Justi.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Antonio di Chellino da Pisa? Bei dem Verkauf der Kunstsachen aus dem Nachlaß des Marchese Gozzadini, der im März dieses Jahres zu Bologna stattfand, erwarb das Museo nazionale von Florenz ein unbemaltes Thonrelief der Madonna mit Kind. Es stammt eigentlich nicht aus der Hinterlassenschaft Gozzadini, sondern war bloß von einem ihrer Erben, dem Grafen Alvise Del Schio, mit in die Versteigerung gegeben worden, nachdem es bisher die Kapelle seiner Villa zu Costozza bei Vicenza geschmückt hatte. Ob es — gleich der bis vor einigen Jahren ebendort, jetzt aber bei Mrs. Gardner in Boston befindlichen Terrkaottagruppe der Pietà — ursprünglich der Kirche S. Agostino zu Padua angehört hatte, und nach ihrer Demolierung im Jahre 1819 mit der Pietà zusammen von dem Vorfahren des Grafen Del Schio erworben worden sei, wissen wir nicht. Den paduanischen Ursprung unseres Reliefs aber hat schon Bode, der es vor fünfzehn Jahren zuerst in die Literatur einführte (s. Archivio stor. dell' arte IV, 411), erkannt, wenn er auch mit seiner Zuweisung an Bellano fehl ging. Heute, wo wir diesen Meister genauer kennen, wird Bode seine Taufe gewiß nicht mehr aufrecht halten. Wenn also auch nicht betreffs des Namens seines Schöpfers, so bleibt dagegen die stilistische Bestimmung des Reliefs, als eines in Padua unter Donatellos Einfluß entstandenen Werkes, als ganz richtig bestehen. Es bedarf, um sich davon zu überzeugen, nur eines Blickes auf dessen nunmehr allgemein zugängliche Photographie (Alinari Nr. 20407). Das Relief stellt sich als die früheste bisher bekannte Arbeit eines der mit Donatello zusammen an den Skupturen im Santo tätigen Schüler oder Genossen dar, von dem wir außerdem vier Werke gleichen Gegenstandes nachweisen können. Das nächstfolgende seiner Entstehung nach ist das im Besitz des Grafen Camerini zu Pinazzola bei Padua befindliche, aus einer Palastkapelle dieser Stadt stammende Madonnenrelief (Ton, unbemalt), das Dr. Schubring in der Kunstchronik (1903 S. 410) als ein Werk Donatellos selbst publiziert hat. (Photographien davon sind bei L. Caporelli in Padua, 53 Via Roma, erhältlich.) Wir können ihm hierin nicht folgen, sehen hingegen mit Bode (a. a. O. S. 442) darin »nur die Merkmale der Schüler des Meisters aus der Paduaner Zeit« (die weitere treffende Wider-

legung der Attribution an Donatello möge man dort nachlesen), und zwar — setzen wir hinzu — des gleichen Schülers, der das Relief aus Costozza gearbeitet hat, wie sich aus der analogen Behandlung des Haupthaars und der Faltengebung, sowie gewissen Eigentümlichkeiten der Formenbildung (vortretende Oberlippe, starkes Kinn, sehr prononcierte Nase, gleicher physionogmischer Typus des Bambino) ergibt. Nur offenbart der Künstler hier ein fortgeschrittenes Können; die Formensteifheit der Erstlingsarbeit hat sich zu natürlich bewegter Pose gelöst, in der inneren Beseelung besonders beim Kinde ist ein großer Schritt vorwärts getan. Wie viel davon etwa einem direkten Vorbild Donatellos zugute zu schreiben sei, entzieht sich unserer Kenntnis, da heute kein solches nachweisbar ist (der Bezug Schubrings auf das Relief Nr. 46 des Berliner Museums, abgebildet bei Bode, Florentiner Bildhauer, S. 116 und auf Taf. IV des Skulpturenkatalogs vom Jahre 1887, ist doch nur sehr cum grano salis annehmbar). Auf alle Fälle ist die spätere Entstehung des Camerini-Relifs nicht zu bezweifeln. — Mit seinen übrigen drei Arbeiten müssen wir unsern Künstler in Toskana aufsuchen. Da ist der Zeitfolge nach zunächst das Madonnenrelief in unbemaltem Ton anzuführen, das ein Tabernakel in der Via Pietrapiana zu Florzenz schmückt. Ich stehe auch hier wieder im Gegensatz zu Dr. Schubring, der dies Werk nicht mit der Camerini-Madonna in Zusammenhang bringt; ich gehe andrerseits aber darin über Bodes Charakterisierung desselben als eines der letzteren Madonna verwandten Stückes hinaus, daß ich es geradezu ihrem Schöpfer zuteile. Das direkte Vorbild, dem er im Motiv folgte, ist unschwer in dem herrlichen Bronzerelief Donatellos im Louvre zu erkennen (abgebildet bei Bode, Florent, Bildhauer. S. 75). Allein die oben aufgezählten physiognomischen Eigenheiten hat der Schüler auch hier bewahrt, ebenso die Art der Faltenbehandlung — nur ist letztere unter dem Einfluß seines Vorbildes stilisierter geworden. Der Fortschritt in seiner künstlerischen Entwicklung aber gibt sich augenfällig in der monumentaleren, fast möchte man sagen heroischen Haltung seiner Arbeit kund; namentlich im Typus der Jungfrau hat der individuelle Stempel seiner beiden früheren Reliefs der Stilisierung Platz gemacht. Damit tritt hier auch das, was den letzteren an spezifisch Paduanischem anhaftete, zurück. Das Relief in Via Pietrapiana ist eine durchaus florentinisch empfundene und gestaltete Arbeit (eine Stukkoreplik davon im Berliner Museum, Nr. 48A, bringt seine Vorzüge noch mehr zur Geltung, da sie die feine alte Bemalung bewahrt hat; eine Gessodurokopie besitzt das South-Kens. Museum, Nr. 7412). Einen weiteren Schritt vorwärts nach der letzterwähnten Richtung tut unser Künstler in dem Mamortondo der Modonna über der Querschiffstür des Sieneser Domes. Daß man dieses lange für eine Arbeit Donatellos selbst, später für eine solche Michelozzos an-

sehen konnte, zeugt für seine Vortrefflichkeit. Auf alle Fälle liegt ein Zeitraum von einigen Jahren zwischen ihm und dem Relief in Via Pietrapiana. Denn abgesehen davon, daß das Material dem Künstler größere Sorgfalt in der Durchbildung des Formellen und in der Technik der Arbeit auferlegte (worin er sich dabei als durchaus bewandert erweist), verrät das Sieneser Tondo schon auf den ersten Blick im Vergleich zur Florentiner Arbeit die weitaus größere stilistische Reife, die geklärtere monumentale Auffassung. Ebenso aber die Arbeit »eines Schülers oder Mitarbeiters, der mit mehr Manier und ohne den Schönheitssinn Michelozzos die Art Donatellos eher treuer, aber übertrieben und ungeschickter wiedergibt« (Bode), dabei aber — fügen wir hinzu — seinen eigenen, wiederholt hervorgehobenen formellen Eigentümlichkeiten nicht entsagt. Endlich könnte unser Künstler als letzte, vollkommenste seiner Arbeiten, worin er sich von seinem Meister emanzipiert und unter dem Einfluß der jüngern Florentiner Marmorbildner schafft, das kleine Madonnenrelief im Pal. Saracini zu Siena gemeißelt haben, das in einer Reihe von Exemplaren verbreitet ist, von denen wir jedoch die uns bekannten (Louvre, Ateneo zu Pesaro, Bardini) nur als Repliken des Originals im Saracini-Palaste gelten lassen möchten (Fot. Alinari Nr. 9995). Doch sei diese Attribution nur zweifelnd vorgebracht, zugleich aber darauf hingewiesen, daß auch Bode schon vor längerer Zeit das Saracinirelief als Arbeit eines florentinischen (nicht sienesischen) Bildhauers angesprochen und es in die Nähe des Domtondo gerückt hat (Ital. Bildhauer d. Renaissance, Berlin 1887, S. 35).

Stellen wir uns nunmehr die Frage, welcher der toskanischen Gehilfen Donatellos in Padua der Schöpfer unserer Reliefs sein könnte? Soviel steht nach dem Vorstehenden fest, daß wir ihn unter diesen und nicht unter des Meisters paduanischen Nachfolgern zu suchen haben. Da müssen wir Giovanni da Pisa und Urbano da Cortona von vornherein ausschließen, weil ihre uns wohlbekannten authentischen Arbeiten stilistisch von unsern Reliefs durchaus verschieden sind. Es kämen sonach bloß Francesco del Valente und Antonio di Chellino in Betracht. Vom ersteren ist außer seiner Tätigkeit zu Padua sonst weder irgend eine Nachricht überliefert, noch eine Arbeit bekannt. Dies läßt die Annahme zu, er sei der wenigst bedeutende der ganzen Schar gewesen, und also wohl neben einem der Evangelistentiersymbole der Schöpfer des Harfenspielers und des einen Doppelflötenbläsers unter den Engeln am Altar des Santo, die beide beträchtlich unter dem Niveau ihrer übrigen zehn Genossen stehen. Mit weniger Berechtigung dürfte er somit für den Bildner unserer Reliefs angesehen werden als Antonio di Chellino. Vor allem war dieser nicht der unbedeutende »Mestierante« vom Schlage Valentes; wurde er doch — nachdem er Padua verlassen — 1457 zur Teilnahme an der Dekoration

des Triumphbogens Alfonsos I. nach Neapel berufen,[1]) und zählt ihn doch Averulino in seinem 1460—1464 verfaßten Architekturtraktat unter den bekanntesten Bildhauern als zu jener Zeit noch lebend auf (Gaye I, 204). Sodann zeigen einige der Bestandteile des Altars im Santo tatsächlich manche — allerdings mehr formelle als stilistische — Berührungspunkte mit den Reliefs unserer Gruppe (was ja darin seine Erklärung findet, daß Donatellos Gehilfen bei jenen Arbeiten direkt von dem Meister beeinflußt waren, zum Teil wohl sogar nach dessen Skizzen arbeiteten). Wir nennen als solche die Tafel mit den beiden aus einem Buche singenden halbnackten Engeln, die andre mit dem Beckenschläger, sowie die Pietà in der Mitte der Altarvorderwand.[2]) Im Typus der Engelsköpfe wie in der Behandlung des glatt an den Schädel gestrichenen Haupthaares (unter allen Engeln des Santoaltars zeigen eine solche nur die angeführten Figuren) ist die Analogie mit den Bambini unserer Reliefgruppe nicht zu verkennen, und auch in der Faltengebung finden sich stellenweise verwandte Motive. Freilich ist urkundlich nur die Anfertigung zweier Engelstafeln und eines der vier Evangelistensymbole durch Antonio bezeugt (s. Gloria, Donatello e le sue opere nel Santo, Padova 1895, S. 6—11, wo der Vertrag vom 27. April 1446 und verschiedene Zahlungen an Antonio vom 17. Februar 1447 bis 28. Juni 1448 mitgeteilt werden), während für die Pietà Donatello bezahlt wird (53 giugno 1449, per aver butà e adornà la pietà lire CXIII, l. c. S. 13; unter adornare ist wohl das Reinziselieren zu verstehen). Allein das schließt nicht aus, daß er sich dabei von seinen Genossen helfen ließ, ja es wird geradezu durch den auf den obigen folgenden Vermerk bezeugt (per adornare 4 guagnelista e 12 agnoleti CCLXXXV lire), konnte er doch nicht sämtliche Engel und die Evangelistensymbole selbst reinziseliert haben! Und daß grade auch Antonio ihm dabei behilflich war, erhellt aus dem Eintrag vom 19. Dez. 1447 (per lo resto de uno agnoleto lui [d. h. Antonio] avè a polire, el qual era sta butà per man de m° Donato 12 lire 16 soldi; l. c. S. 8).

Nach dem Gesagten lassen sich folgende Stationen im Lebenslauf Antonios feststellen: 1447 wird er — wohl nicht mehr als ganz uner-

[1]) Vgl. unsere Studie über dieses Denkmal im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, 1899 S. 10, 24 und 38. Er verschwindet aus Neapel nach der Einstellung der Arbeit am Arco bei Alfonsos I. Tode (27. Juni 1458). Nur ganz vermutungsweise haben wir ihm dort einige Details zugeschrieben, deren donatellesker Charakter toskanischen Ursprung verrät. Da uns Detailaufnahmen nicht zur Verfügung stehen, so können wir uns hier nicht über das Verhältnis der dortigen Arbeiten zu unsern Reliefs äußern.

[2]) Schon Bode (Toskanawerk, Text S. 35) gibt die singenden Engel und die Pietà einem und demselben Meister, in dem er Giov. da Pisa vermutet. Darin freilich können wir ihm nicht beistimmen.

fahrener Lehrling, sondern als schon vorher bewährter Genosse — von Donatello zur Teilnahme an dessen paduanischen Arbeiten berufen. Dort arbeitet er auch einige selbständige Bildwerke (die Costozza- und Camerini-Reliefs), ehe er 1454 mit Donatello, oder schon früher allein nach Florenz zurückgekehrt, wo von ihm aus dieser Zeit das Relief in Via Pietrapiana ausgeführt wird. 1457 und 1458 ist er in Neapel tätig, und daß er sich nach dem Aufhören der dortigen Tätigkeit in seine toskanische Heimat zurückwendet, erscheint naheliegend. Freilich fehlen für seine Anwesenheit in Siena urkundliche Zeugnisse, wie es ja bisher nicht gelungen ist, ein solches für das Marmortondo am Dom aufzufinden, und sind wir dafür einzig auf den stilistischen Vergleich angewiesen. Chronologisch stellt sich der Entstehung des Tondo zwischen 1460 und 1470 (sowie der des Saracini-Reliefs wohl noch später) kein Hindernis entgegen; denn angenommen, Antonio habe, als er nach Padua ging, zwischen dem 25. und 30. Jahre gestanden, so würde dies selbst für 1480 erst ein Lebensalter von 58—63 Jahren ergeben, in dem eine volle künstlerische Betätigung nichts Außergewöhnliches bedeutet. *C. v. F.*

Jacopo da Verona. Über diesen Maler, der als Schöpfer eines Freskenzyklus vom Jahre 1397 in S. Michele zu Padua inschriftlich beglaubigt ist, der aber von einigen Forschern (Selvatico, Crowe und Cavalcaselle) überdies mit Jacopo d'Avanzo, dem Genossen Altichieros da Zevio bei der Ausmalung der Capp. S. Felice im Santo wie des Oratorio di S. Giorgio identifiziert wird, gibt ein Schriftchen Gius. Biadegos, des verdienten Direktors der Comunale von Verona, urkundliche Nachrichten (Il pittore Jacopo da Verona (1355—1442) e i dipinti di S. Felice, S. Giorgio e S. Michele di Padova. Treviso 1906, pag. XI e 27). Laut ihnen ward er 1404, nachdem Franc. Carrara sich Veronas bemächtigt hatte, von ihm nebst anderen Künstlern mit der Ausmalung der fürstlichen Gemächer im alten Schlosse (Castelvecchio) und dem Pal. pubblico (Corte degli Scaligeri) betraut. Im Jahre 1414 macht er vor Antritt einer Pilgerfahrt zu den Heiligtümern des hl. Antonius zu Vienne und des hl. Jacobus zu Compostella sein Testament, aus dem zu entnehmen ist, daß er in der Straße S. Cecilia zwei Häuser besaß. Ein zweites Testament datiert vom Jahre 1423; indes lebte der Meister noch bis 1442, und da sich sein Geburtsjahr dadurch, daß einer seiner Söhne schon 1394 als ausübender Maler beglaubigt ist, annähernd spätestens auf 1355 bestimmt, so hat er fast ein Alter von 90 Jahren erreicht. Daß er aber nicht identisch mit Jacopo d' Avanzo sei, wird durch die zahlreichen

Urkundenvermerke, die ihn stets als »Jacobus pictor quondam Silvestri« bezeichnen, außer Frage gestellt. Maler des Namens Avanzo sind dagegen in Bologna (Jacopo Avanzi 1396), in Verona (1322) und in Vicenza 1379) bezeugt. So findet denn auch der bei Annahme der Identität von Jacopo d' Avanzo und Jacopo da Verona unerklärliche Umstand seine natürliche Erklärung, daß Jacopo sich in den 1377 und 1379 entstandenen Fresken in S. Felice und S. Giorgio, als kaum zwanzigjähriger Jüngling als so begabter Künstler erwiesen haben sollte, während er zwanzig Jahre später in S. Michele sich als bloß mittelmäßiges Talent offenbarte.

C. v. F.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Brinckmann, A. E. Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 4.

Day, Lewis F. Alte und neue Alphabete. Für den praktischen Gebrauch nebst einer Einleitung über »Die Kunst im Alphabet«. 2. Aufl. Leipzig. K. W. Hiersemann.

Derniač, Josef. Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Wien, Alfred Hölder.

Flugblätter für künstlerische Kultur. (1. Rèe: Habe ich den rechten Geschmack? 2. Dressler: Kultur der Feste I. 3. Moritz, Eulenburg, Poppenberg: Neue Theaterkultur. 4. Leven: Vom Kulturgefühl.) Stuttgart. Stucker & Schröder. Jedes Heft M. 0.80.

Handzeichnungen alter Meister der vlämischen Schule. XIV., XV. und XVI. Jahrhundert. Serie I, Lieferung 1, 2, 3 (jede Serie zu 8 Lieferungen, zu 8 Phototypien). London, Haarlem. H. Kleinmann & Co. Lieferung M. 4.

Jacobsen, Emil. Die »Madonna Piccola Gonzaga.« Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael, Mit 3 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Peintures ecclésiastiques du Moyen-Age en Hollande, publiées sous les auspices de Gustave van Kalcken et accompagnées de notices de Jan Six. Fascicules 1—11. London, Haarlem. H. Kleinmann & Co.

Urbini, Giulio. Disegno storico dell' Arte Italiana. Parte II (siec. XV e XVI). Ditta G. B. Paravia e Comp.

Waldmann, E. Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des A. Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Wurz, Hermann. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Mit 12 Abb. und 5 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 5.

Dokumente und Forschungen zu Michelangelo.

Herausgegeben von **Ernst Steinmann** und **Heinrich Pogatscher**.

Inhalt.

I.

Die Sammlung der folgenden Dokumente wurde bereits für den zweiten Band des Sixtina-Werkes zusammengestellt, um dort im Anhange ediert zu werden. Aus Raummangel mußte der Text dieser Schriftstücke unterdrückt werden, doch wurde ihr Inhalt benutzt, soweit er für die dort behandelten Perioden in Betracht kam. Keins dieser Dokumente gibt über Leben und Werke Michelangelos an sich besonders neue und wichtige Aufschlüsse. Aber alle reihen sie sich als ergänzende Glieder in die lange Lebenskette des Meisters ein, und im Zusammenhange mit dem längst Bekannten gewinnt das Neugefundene Bedeutung.

Die Ricordi Michelangelos aus den Jahren 1519 und 1525 (I, 1), die beiden Briefe des Lodovico Buonarroti an seine Söhne Giovan Simone und Michelangelo vom 4. April 1530 und vom 15. Januar 1531 (I, 2), sämtliche Dokumente zum Denkmal Michelangelos in Santa Croce aus den Jahren 1566, 1567, 1569, 1575 und 1578 (I, 5) und endlich das Lobgedicht auf eine Kleopatrabüste und die Epigramme auf den Brutus und die Porträtbüste Michelangelos (II, 1) befinden sich in der Sammlung von Miß Harry Hertz.[1]) Sie gehören dort zu demselben wertvollen Michelangelo-Dossier, aus dem schon im Anhange der Sixtina II mehrere Dokumente publiziert worden sind. Daselbst hat auch Pogatscher (S. 689) über die Schicksale dieses Dossiers, welcher aus der berühmten Autographensammlung des Grafen Ludwig Paar stammt, ausführlich gehandelt. Für die Regesten Michelangelos bieten seine Ricordi und die Briefe Lodovicos nicht unwesentliche Beiträge. Der Brief Lodovicos an Michelangelo bietet auch inhaltlich ein besonderes Interesse, weil er bezeugt, daß Michelangelo seinen alten Vater mit Wohltaten überschüttete. Eine Kleopatrabüste, die irgendwelchen Zusammenhang mit Michelangelo hätte, ist nicht bekannt; um so merkwürdiger ist das Lobgedicht des Veroneser Arztes Francesco Pona, den der Besitz einer vermeintlichen Kleopatra Michelangelos sogar zu einer gleichnamigen Tragödie begeistert zu haben scheint. Das Epigramm Bembos auf die Brutusbüste hat schon Duppa abgedruckt. Unbekannt dagegen war der Hexameter auf die Porträtbüste Michelangelos, unbekannt auch — soweit ich sehe — die Tatsache, daß beide Büsten einst die Medici-Villa La Petraja geschmückt haben. Die zahlreichen Dokumente zur Geschichte des Grabmals Michelangelos in Santa Croce, welche die Sammlung Hertz bewahrt, gaben zu einem besonderen Exkurs Veranlassung.

Dem Diarium des Johannes Franciscus Firmanus im vatikanischen Archiv entnahm Pogatscher die Notiz über die Besichtigung der Malereien Michelangelos in der Paolina durch Paul III. (I, 3), die noch nicht bekannt war. Im Diarium eines Unbekannten in der vatikanischen Bibliothek, auf welches Pogatscher von Monsignore Ehses aufmerksam gemacht wurde, fand sich eine willkommene Bestätigung der jüngst von denselben Forschern festgestellten Tatsache, daß das jüngste Gericht bereits am 31. Oktober 1541 enthüllt worden ist (I, 3).

Auf die Breven Pauls III. und Julius III. (I, 4) wurde Pogatscher durch den päpstlichen Unterarchivar Monsignore Pietro Wenzel aufmerksam gemacht. Sie geben schon Bekanntes teilweise in besserer Redaktion

[1]) Wir wiederholen der verehrten Besitzerin an dieser Stelle unsern Dank für die liberale Art, mit welcher sie uns den Schatz ihrer Michelangelo-Dokumente für die Publikation zur Verfügung gestellt hat.

und richtigerer Datierung und entstammen der Serie der Suppliken-Register und der im Jahre 1904 aus dem Brevenarchiv der Datarie im Lateran in das vatikanische Archiv überführten großen Serie der sogenannten Registra brevium Lateranensia (lateranische Brevenregister, Brevia Lateranensia, Registra Datarie).[2])

Im Carteggio des Pietro Aretino (III, 1 und 2) finden sich zwar keine unedierten Schriftstücke, doch wurden die hier gesammelten Briefe noch nirgends in chronologischer Ordnung so zusammengestellt und kommentiert, wie es jetzt durch Pogatscher geschehen ist. Da die älteren Ausgaben der Briefe Aretinos äußerst selten, einige moderne Neudrucke aber völlig unzureichend sind, so konnte es geschehen, daß mehrere der hier vereinigten Briefe den Biographen Michelangelos völlig entgangen sind.

Aus den Atti notarili des Archivio di stato in Rom wurden die Cavalieri-Dokumente (IV, 3 und 4) publiziert. Auf diese Dokumente führten zunächst die Zitate in Jacovaccis Repertorium in der vatikanischen Bibliothek. Daran anschließend fand Pogatscher weitere Familienpapiere der Cavalieri, welche ihm die Aufstellung eines Stammbaumes ermöglichten. Die Verbindung Michelangelos mit Tommaso Cavalieri griff so tief in Kunst und Leben des Meisters ein, daß es der Mühe wert erscheinen mußte, einmal auch der Person und dem Lebensgange dieses Mannes nachzugehn, wie es im zweiten Bande der Sixtina geschehen ist. Die Inschriften, die sich z. T. noch heute an den Monumenten Roms erhalten haben, und die Dokumente, die Pogatscher im römischen Staatsarchiv fand, geben über die Familie der Cavalieri, eines alten römischen Patriziergeschlechtes, mannigfache Aufschlüsse und lassen erkennen, daß sich der Freund Michelangelos in hoher sozialer Stellung befand und sich als »Conservator urbis« vielfach im Dienste des allgemeinen Wohles und in der Fürsorge für die Denkmäler Roms betätigt hat.

Der Anteil der beiden Herausgeber an dieser Dokumentensammlung ist in der Theorie so zu umgrenzen, daß dem einen die Sammlung der Dokumente und der Kommentar, dem anderen die Textredaktion zugefallen ist. In der Praxis aber hat sich die Arbeitsleistung viel ungleicher verteilt. Denn Pogatscher hat einen Teil der Dokumente, wie die Daten zu den Fresken in Sixtina und Paolina (I, 3) und die Breven Pauls III. und Julius III. (I, 4), nicht nur aufgefunden, sondern auch kommentiert, und fast das gleiche gilt von den Familiendokumenten der Cavalieri (IV, 3 und 4). Auch den umfangreichen Carteggio zwischen

[2]) Über diese Serie vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 688.

Michelangelo und Pietro Aretino (III) hat er fast allein zusammengestellt und endlich auch zu anderen Kommentaren Beiträge geliefert, die bei der Schlußredaktion mit verarbeitet worden sind. Aus diesem allen geht hervor, daß Pogatscher bei der Herrichtung und Durcharbeitung dieser Dokumente die Hauptarbeit geleistet hat.

Für die Redaktion und Editionsart der Dokumente waren dieselben Grundsätze maßgebend wie beim Dokumentenanhang des I. und II. Bandes des Sixtina-Werkes. (Vgl. daselbst I, 626 f. und II, 690 f.)

I. Unedierte Dokumente zu Michelangelo.

(In chronologischer Ordnung.)

Mit zwei Originalaufnahmen.

1. Drei Ricordi Michelangelos.

Ricordo 1.

(Mit einer Originalaufnahme.)

1*. *1519 Februar 14—21. — Ricordo Michelangelos: die Arbeiten für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz betreffend.*

Ricordo Michelangelos vom 14.—21. Februar 1519 st. c. Sammlung Hertz in Rom.

Richordo chome oggi adi quactordici difebraio 1518 pagai amaestro Domenicho decto Topolino[1]) ducati quindici nellopera, presente maestro

1*. [1]) *Domenico di Giovanni di Bertino Fancelli detto Topolino, geb. 1464 in Settignano. (Milanesi, Le lettere di Michelangelo Buonarroti, Firenze 1875, S. 423, 580, Ricordi.)*

Giovanni fratello dimaestro Domenicho decto Zara[2]) scarpellini dassectigniano [= *da Sectigniano*] e presente Lapo[3]) e Pietro[4]) che sta mecho, e decti quindici ducati glpagai per chonto de marmi, che lui actolto [= *a tolto*] a chauarmi nelle montagnie dipietra S[*ant*]a [= *di Pietrasanta*], come apariscie per contracto di ser Filippo Cioni per lopera disan [= *di San*] Lorenzo.

E decto di andando decto Topolino apietra S[*ant*]a per lopera sopra decta mandai per lui amaestro Donato Benti braccia tre emezo dipanno [= *di panno*] nero che mauea chiesto per fare un gubbone e decto panno monto lire dieci e mezo.

E oggi adi uenti uno didecto pagai a Andrea delluchesino scharpellino dassectigniano chompagnio delczucha[5]) ducati uenti doro largi nellopera, presente maestro Andrea dafiesole[6]) e Lapo, e decti danari pagai per conto de marmi che cauano per me per lafacciata di san Lorenzo di Firenze nelle montagnie di Pietra S[*ant*]a chon pacti emodi [= *e modi*] chome apariscie per chontracto diser [= *di ser*] Filippo Cioni che sta nellopera [= *nell' opera*].

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier c. 22 × 29 cm. 2 Seiten, beschrieben bloß die Vorderseite (16 Zeilen).

Vgl. über ihn Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1899, S. 224.

[2]) *Der Bruder des Zara begegnet uns auch in einem Briefe Michelangelos an seinen Vater. (Milanesi, Lettere 51 und Anm. 1, wo über Zara da Settignano selbst ausführlich gehandelt wird.)*

[3]) *Ein Lapo stand schon in Michelangelos Dienst in den Jahren 1506 und 1507, als er in Bologna die Statue Julius II. goß. Er wurde aber von Michelangelo Ende Januar 1507 fortgejagt, weil ein* »mal fagnione e cattivo«. *(Milanesi, Lettere 62 u. 65.) Wahrscheinlich ist der hier angeführte ein anderer Lapo, der noch im November 1525 in Michelangelos Dienst stand (Frey, Ausgewählte Briefe 259 und 260).*

[4]) *Pietro Urbano da Pistoia, Schüler, Gehülfe und Zahlmeister Michelangelos, der mit ihm das Modell für die Fassade von San Lorenzo ausführte. Pietro Urbano brachte das Modell im Dezember 1517 nach Rom (Thode, Michelangelo und das Ende der Renaissance I. Berlin 1902. S. 368, Regesten). Einige Briefe Michelangelos an Urbano sind erhalten (Milanesi, p. 385, 388, 396, 403, 408; vgl. auch p. 580, Ricordi). Urbano hatte auch zur großen Unzufriedenheit der Auftraggeber an der Christusstatue in S. Maria sopra Minerva gearbeitet. (Frey, Ausgewählte Briefe 188.) Im November 1521 befand er sich in Neapel mit der Absicht nach Spanien zu gehen. (Frey, Ausgewählte Briefe 183.)*

[5]) *Andrea di Giovanni d' Andrea del Luchesino und Domenico di Matteo di Pagolo Morelli, genannt Zucca, waren Steinmetzen Michelangelos und bei der Fassade von San Lorenzo beschäftigt, für welche sie auch in Pietra Santa den Marmor brachen. (Vgl. Milanesi, Lettere 400 u. 401 und zu den Zahlungen ebenda Ricordi 576 u. 580.)*

[6]) *Vgl. über Andrea di Piero di Marco Ferrucci, scultore da Fiesole (1465—1526) Vasari IV, 475.*

Ricordo 2.

(Mit einer Originalaufnahme.)

2. 1519 Februar 17—März 28. — Ricordo Michelangelos.*[a])

E a di diciassecte didecto pagai anchora inboctega dibaccio [= *di Baccio*] dipuccione [= *di Puccione*] legniaiuolo sua presenza e daltri sua garzoni duchati dua largi albaggiana che porta larena [= *la rena*].

E decto di diciassecte di febraio nellopera pagai abenedecto di Bernardo dimaso da Santa Maria Improneta per chonto degliembrici[1]) che maportati ducati dua largi presente Macteo de Serui.

E piu decto di aun [= *a un*] segatore mife [= *mi fe*] pagare baccio dipuccione soldi cinquanta dua per dua bordoni[2]) che emauea segati per piane.[3])

E decto di a Guliano di Lorenzo di Chomparino[b]) pagai uno duchato per uncerto resto di tegoli che mi manchauano.

E di decto per un quinto di sassi aun parente di Bernardo Bistochi pagai uno ducato im boctega di Baccio dipuccione presente Ciappino legniaiuolo.

E adi diciocto didecto decti abaccio dipuccione legniaiuolo per chomperare una doppia per farla segare per fare unaporta nella stanza che io o facta da San Bernaba ducati dua che midisse che lachostaua e unaltro ducato gli decti per segare e altre cose di che marrender conto e decti tre ducati glidecti in Santa Maria delfiore presente maestro Lorenzo delpocioso emacteo dese[*r*]ui.[c])

E a di diciannoue pagai abenedecto dibernardo dimaso da Santa Maria Improneta per resto dimille secento cinquanta enbrici ducati dua e ssei lire arragione docto lire elcentenaio e decti danari gli decti lungo efondamenti arrischontro dellopera, presente sergian [= *ser Gian*] Francesco chappellano di Santa Maria delfiore e Lapo[4]) che sta nellopera e Pietro[5]) che sta mecho.

E decto di pagai quaranta secte soldi aguliano dilorenzo di Comparino per resto dicerti tegoli miporto [= *mi portò*].

E piu decto di soldi sedici a Antonio delbambina mulactiere per uno chanapo mi porto dassignia [= *da Signia*] allopera chio aueuo achactato daglioper[*a*][d]).

2*. a) *oben durchstrichen:* AB. b) *korrigiert aus* chomparini.
c) *Der Rand hier etwas schadhaft, daher fehlt das r.*
d) *Rand und damit letzter Buchstabe schadhaft.*

2*. [1]) *Ziegelstein.*
[2]) *Stützbalken.*
[3]) *Balken.*
[4]) *Zu Lapo vgl. oben das erste Dokument*
[5]) *Pietro Urbano. Vgl. ebenda Anm. 4.*

Ricordo Michelangelos vom 17. Febr.—28. März 1519. Sammlung Hertz in Rom.

E adi uenti dua per riscuoter certi contracti uno ducato a ser Filipo Cioni.[e)]

---

e) *Dieser Posten nachträglich von derselben Hand eingeschoben.*

E adi uenti dua difebraio decti unducato abaccio dipuccione che pagassi piombo e chiodi che gliauea tolti per la stanza che o murata.

e a di uenti sei pagai soldi diciocto e mezo per resto didecti chiodi epiombo.

E decto di per legnio per far girelle[6]) ditaglie[7]) [= *di taglie*] per mandare assignia [= *a Signia*] ascarichar marmi soldi dodici emezo.

E adi ultimo difebraio andai apietra Santa per chonto disan Lorenzo, Pietro che sta mecho e io, chon dua chaualli.

E a di undici dimarzo tornai dapietra Santa chon Pietro che sta mecho.

E a di quindici dimarzo a Bacciò dipuccione legniaiolo per asse per finestre per lamia stanza decti ducati dua dalprochonsolo presente Macteo de Serui.

E adi diciannoue di marzo agabbriello che sta insanta Maria Noua, che gitta le campane, per quatro girelle di bronzo mi fa per unpaio ditaglie gli detti ducati tre largi nella sua stanza, presente Gian Francesco scultore.[8])

E adi uenti sei dimarzo abaccio dipuccione uno ducato largo.

E adecto di uenti sei amichele dalbignio carradore decti ducati dua per chonto dun pezzo dimarmo ma achondurre lui emeo [= *e Meo*] de Fossi dassignia in F[*i*]renze.

E adi uenti octo didetto agabriello che gicta lecampane per quatro girelle di bronzo per un paio ditaglie che furno libre cento trentaocto, montorno intucto lire sectanta cinque e diciocto soldi, o dato oggi decto di lire cinquanta quatro e diciocto soldi per resto.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier c. 22 × 29 *cm.* 4 *Seiten; beschrieben S.* 1 (42 *Zeilen) und S.* 2 (7 *Zeilen).*

Für die Ermittelung der Jahreszahl dieses undatierten Ricordos Michelangelos kommt folgendes in Betracht.

Die Aufzeichnung umfaßt die Zeit vom 17. *Februar bis* 28. *März. Am letzten Februar geht Michelangelo mit Pietro Urbano nach Pietra Santa* »per chonto di San Lorenzo« *und kehrt am* 11. *März nach Florenz zurück; die übrige Zeit der Aufzeichnung hindurch ist er in Florenz.*

Michelangelo war also damals mit den Arbeiten für die Fassade von San Lorenzo beschäftigt (per chonto di San Lorenzo, *d. h. die Fassade, nicht für die erst seit Frühling* 1520 *geplanten Medici-Denkmäler; für diese braucht er den Ausdruck:* per le sepolture di San Lorenzo *[Ricordi S.* 582*]). Somit kann unsere Aufzeichnung nur fallen in die Jahre* 1517, 1518, 1519 *oder* 1520.

---

6) *Rolle, Rädchen, Rollrädchen.*

7) *taglia = Flaschenzug.*

8) *Vielleicht der Bildhauer Francesco di Giovanni, der um* 1505 *mit Bastiano di Francesco das Grabmal Pius III. in Rom arbeitete. Vasari II,* 650, *Anm.*

Die Jahre 1517 und 1518 sind schon durch das anderweitig bekannte Itinerar Michelangelos ausgeschlossen, zu welchem die Angaben dieser Aufzeichnung nicht stimmen würden. Unser Stück kann also nur in die Jahre 1519 oder 1520 gehören.

Aber auch gegen die Bestimmung auf 1520 erheben sich gewichtige Bedenken. Michelangelo hat selbst in seine Ricordi eingetragen, daß er »an diesem Tage, dem 10. März 1519« seinen Kontrakt, die Fassade von San Lorenzo betreffend, mit Papst Leo gelöst hat (Ricordi 581). Daß Michelangelo diese Notiz nicht in Pietra Santa gemacht hat, wo er sich nach obigem hätte befinden müssen, beweist der Umstand, daß er in eben diesem Dokument von Pietra Santa wie von einem dritten Orte spricht. Überdies mußte die Lösung des Kontraktes längst vorbereitet sein, und man würde nicht begreifen, wie Michelangelo noch Ende Februar »per chonto di San Lorenzo« *nach Pietra Santa gehen konnte, wenn schon am 10. März desselben Jahres das ganze Unternehmen preisgegeben wurde. Es bleibt also tatsächlich nur die Bestimmung auf das Jahr 1519.*

Am 24. November 1518 hatte Michelangelo in der Via Mozza (San Zanobi), welche von San Bernaba nach Santa Caterina führt, ein Grundstück erworben, um sich dort ein Atelier herzurichten. (Ricordi ed. Milanesi 575.) Ricordi vom Dezember 1518 und Januar 1519 bezeugen, daß Michelangelo damals beschäftigt war, dies Atelier herzurichten. Zunächst wird im Dezember 1518 die Legung der Fundamente und die Aufführung der Mauern (Ricordi 576) verzeichnet. Dann wird am 14. Mai die Zahlung eingetragen per resto d' asse . . . per la soffitta della stanza di Via Moza *(Ricordi 578) und* per segature di certe piane per detta stanza *(a. a. O. 579), am 16. Mai* per conto di finestre e porte e un palco della stanza di Via Moza che io o murata *(a. a. O. 579) und endlich am 7. Juni* per conto dell' opere della stanza di Via Moza *(a. a. O. 579). Weiterhin finden sich in den von Milanesi veröffentlichten Ricordi, die ja freilich große Lücken zeigen, keine Zahlungen für dieses Atelier, das übrigens Juni 1519 so ziemlich fertig gewesen sein muß (vgl. Ricordi 579, 9. Juni und 578, 12. September).*

Nun beziehen sich aber auch die sämtlichen Zahlungen in diesen Ricordi der Sammlung Hertz, wie es scheint, auf Herrichtung des Ateliers in Via Mozza, und der Zimmermeister Baccio di Puccione, der uns hier begegnet, erhält auch in den Ricordi vom Dezember 1518 verschiedene Geldanweisungen (Milanesi 576).[9] *Wenn es z. B. in den Ricordi der Sammlung Hertz heißt:* »Nella stanza che io o facta da San Bernaba« *(18. Februar),* »per la stanza che o murata« *(22. Februar),* »per lamia stanza« *(15. März) oder die Anfertigung einer* »porta« *(18. Februar), Lieferung von* »Piombo e chiodi« *(22. und 26. Februar), von* asse per finestre *(15. März) erwähnt wird, so kann man diese Zahlungen eben wieder*

9) *Auch am 8. Januar 1519 schreibt Pietro Urbano aus Florenz an Michelangelo nach Seravezza, daß er Baccio di Puccione im Auftrage des Meisters aufgesucht habe. Vgl. Frey, Ausgewählte Briefe 132 n. CXXI.*

nur auf das Atelier beziehen, und die Ricordi der Sammlung Hertz füllen vom 17. Februar bis zum 28. März 1519 die Lücke in den Zahlungen für Herrichtung der Werkstatt in Via Mozza aus.

Die Datierung dieses Dokuments auf das Jahr 1519 paßt auch zu dem anderweitig bekannten Itinerar Michelangelos (Thode I, 374 und 375), höchstens könnte es auffallen, daß der Meister schon am 29. März wieder nach Pietra Santa geht, von wo er nach unserem Dokument erst am 11. März zurückgekehrt war. Aber gerade darin, daß diese Ricordi mit dem 28. März abbrechen, eben weil Michelangelo am 29. nach Pietra Santa ging, liegt wieder ein Beweis, daß die Datierung auf 1519 die einzig mögliche ist.

Ricordo 3.

3. 1525 Dezember 4. — Ricordo Michelangelos.*

Richordo chome oggi questo di 4 di dicembre 1525 mona Lorenza, che sta nella mia chasa apigione dietro allamia inuia [= *in via*] Gibellina, ma portato lire quatro e mezo per chonto della pigione, restami a dare anchora soldi cinquanta per insino agni sancti etanto pur quante daogni santi inqua.[1])

Richordo chome oggi questo di 4 di dicembre 1525 Piero di Baccio manouale qui a Sanlorenzo ma dato un duchato largo per chonto della pigione duna casecta che etiene a pigione damme a Rrouezano in suruno [= *sur uno*] mio podere.[2])

[*Auf der Rückseite*] Elpodere che tine.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändige Aufzeichnung Michelangelos. Papier ca. 21½ × 29½ cm. 2 Seiten, beschrieben nur die Vorderseite (7 Zeilen), auf der Rückseite bloß 3 Worte (von derselben Hand).

2. Zwei Briefe des Lodovico Buonarroti an seine Söhne Giovan Simone und Michelangelo.

4. 1530 April 4. — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Pisa, an seinen Sohn Giovan Simone Buonarroti in Florenz.*

[*Filuolo*][a]) carissimo salute. A di dua del presente ho riceuto una tua de di 19 di marzo, che e la prima ho auto di costi da poi che io

3*. [1]) *Vgl. Ricordo Michelangelos vom 16. Juli 1525 (Milanesi 597): Provisorische Aufnahme derselben als Wirtschafterin.*

[2]) *Ein* podere *in Rovezzano hatte Michelangelo am 27. Oktober 1519 gekauft. (Gaye II, 254; Ricordo Michelangelos vom 11. Juli 1520 bei Milanesi S. 581; vgl. Thode, Regesten S. 376, 379).*

4*. a) *Ecke links oben fehlt.*

mi trouo qui, nella quale ui era una di cambio delli otto di febraro a Cherardo Bartolinj qui. La quale mandai, doue si tiene le sua ragione, e quella vista, mi mandorno a dire, che li ducati diece doro[b]) in moneta sicondo la lettera di cambio mi manderebbeno o oggi o domane a ogni modo, e cosi spero. Del tuo scrivere in Gismondo assai consolatione ho preso, che Dio sia ringratiato di ogni b[*ene*].[c]) Io sto secondo la mia prouetta eta assaj sano e li nostri nipotj stanno [*sani*],[d]) che di [= *Dio*] cimantenghi. E denari sono uenuti a tempo, perche potete pensar come io sono fuggito qui a caso e senza risquotere salario; pure mediante la gratia di dio e delli homini mi sono trapassato e sto in pace e non mi e manchato. Non diro altro per la presente. Alli tua fratelli[e]) mostreraj la presente, che quando a uno scriuo a tutti voj, e preghate dio ci presti aiuto e valete. In Pisa a di quattro di aprile 1530.

V[*ostr*]o caro padre — L[*odovi*]co Bonarroti in Pisa.
In casa Ser Pierantonio Tottj Alla chiostra.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Car[*issim*]o Giovansimone di L[*odovi*]co Bonarroti in Firenze.

[*und, von derselben Hand:*] Condennati in grossoni dua.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Papier 12½ × 21 cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte. Das (überklebte) rote Siegel auf der Vorderseite links unten (links von der Unterschrift), außerdem eine zweite Siegelspur rechts. Die linke obere Ecke mit dem Beginne des Briefes fehlt.

Die Schrift ist eine ganz andere, als in den fünf übrigen Briefen Lodovicos in der Sammlung Hertz (I, 5 und Steinmann, die Sixtinische Kapelle, II. Bd. 1905, Anhang II A n. 21 S. 701, n. 34 S. 707, n. 51 S. 715, C III b S. 787), und zwar sowohl der Schriftcharakter im ganzen, als die einzelnen Schriftzeichen, wie auch die Orthographie; der Brief kann unmöglich von Lodovico selbst geschrieben sein. Auch die Art der Siegelung und das Siegel selbst ist von dem einzigen sonst erhaltenen (vgl. Sixtina II, 707 n. 34) verschieden. Dagegen ist durch den folgenden Brief bezeugt, daß der alte Buonarroti während der Belagerung von Florenz nach Pisa geflohen war, und dadurch erklären sich vielleicht alle Abweichungen von seinen sonstigen Briefen. Denn er ist auch grammatikalisch richtiger gefaßt; die Eingangsformel »salute« *und die Schlußformel* »valete« *kommt in anderen Briefen nicht vor. Den Brief, der nicht einmal an Michelangelo gerichtet ist, als Fälschung anzunehmen, sind wir auch wegen des vollständig gleichgültigen Inhaltes nicht berechtigt. Lodovico wird ihn in Pisa einem Bekannten diktiert haben.*

---

b) doro *ober der Zeile von derselben Hand eingeschaltet.* c) *Sehr stark verwischt,* b *noch kenntlich, wohl* bene. d) *Sehr stark verwischt, nichts mehr zu erkennen; dem Sinne nach kann nur* sani *oder* bene *gestanden haben.* e) *folgt durchstrichen* la.

5. 1531 Januar 15. — Lodovico di Lionardo Buonarroti, Vater Michelangelos, in Settignano an seinen Sohn Michelangelo in Florenz.*

Michelangniolo. Iddio sia ringratiato per la sua gratia taspirato [= *ti a spirato*] affarmj tanta limosima chio sono vissuto per sua e tua senza andare acchactando o si veramente sono champato dalla[a]) fame ringraziato iddio e poj te, che maj [= *m' ai*] facto tanto bene. Iddio tene [= *te ne*] meritj in questo mondo e nell altro.

Quando tornaj da Pisa[1]) ebbj diecj schudj, recho Bernardino, e dipoj o avuto tre scuta in una volta recho Bernardino decto, dipoj o avuto schudi 10. e vno chappone recho Bastiano e questo 15 di giennaio o auuto vno paio dichapponj e uno schudo recho Bastiano e piu fa ebbj una torta marzapane recho Bastiano. Iddio timeritj dongnj chossa e si tene [= *te ne*] remunerj in questo mondo e nell altro. Mi rachomanatti.

Anchora a sichurta tirichiedro una grandissima limosina sepossibile e chectu [= *che tu*] tenessi questo figliuolo di Bonarroto,[2]) perche e pure delle nostre charnj ealuj [= *e a lui*] nonne che possa e, inchaso non abbia qualche ritengnio, bisongnia che sia poro e chompocha virtu. Io telo racchomando per Dio. Non posso piu dire. Iddio sempre techo. Altro per questa Christo ti ghuardi. A di 15 di giennaio 1530.

Lodovicho di L[*ionar*]do a Settig[*nian*]o.

Prieghotj abbj pazienzia per dio.

[*Auf der Rückseite:*] Michelangniolo dilodouicho in Firenze.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 22 × 16½ cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte und ohne Siegelspur.

3. Daten zu den Fresken Michelangelos in der Sixtina und Paolina.

6. 1541 Oktober 31. — Enthüllung des Jüngsten Gerichts.*

Die 30. octobris 1541 redditus pontificis ex Bononia.

Die 31 et ultima octobris 1541. Detecta fuit pictura facta a Michaele Angelo in pariete adverso capellae Sixti.

5*. a) dalla *wiederholt.*

5*. 1) *Vgl. oben I, 4.*

2) *Lionardo, Sohn des am 2. Juli 1528 an der Pest verstorbenen Buonarroto, Bruders Michelangelos. Vgl. den Brief Lodovicos an Michelangelo vom 23. September 1528 (Frey S. 295 f.), Ricorai S. 601, Frey S. 296, Thode Regesten S. 404. Der Brief ist bezeichnend für die rührende Fürsorge, welche Michelangelo seinem alten Vater angedeihen ließ. Es ist der letzte Brief Lodovicos an Michelangelo, den wir besitzen.*

Bibl. Vatic., Vat. lat. 6978, fol. 146'.

Ephemerides seu diaria quibus aliquid insigne adnotatur (*so die Überschrift auf f. 136; auf f. 157 bezeichnet als:* Ephemerides vel diaria rerum insignium que acciderunt pontificatibus Clementis VII et Pauli III). *Vat. lat. 6978 f. 136—154', Diarium eines Unbekannten von 1523—1547 (1549), das zwar für die Zeit von 1532—1544 vielfach dieselben Nachrichten bringt, wie das Diarium des Petrus Paulus Gualterius*[1]), *aber darüber hinaus viel mehr bietet, während andererseits in ihm nur weniges von dem fehlt, worüber Gualterius berichtet.*

Für die Enthüllung des Jüngsten Gerichts bringt dieses Diarium zwar gegenüber Gualterius (Sixt. Kap. II, S. 776) nichts neues, aber doch eine erwünschte Bestätigung. Zur Sache vgl. Sixtinische Kapelle II, S. 512.

Auf diese Stelle, wie überhaupt auf dieses bei Vincenzo Forcella, Catalogo dei manoscritti riguardanti la storia di Roma che si conservano nella Biblioteca Vaticana (vol. I, 1879) nicht verzeichnete Diarium machte mich freundlichst Monsignore Stephan Ehses aufmerksam, dem ich auch an dieser Stelle hierfür wärmstens danke. Ehses benutzte und zitiert dieses Diarium (Ephemerides, Diaria) wiederholt in seiner Ausgabe der Acta Concilii Tridentini Pars I (Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectia. Edidit Societas Goerresiana . . . tom. IV. Actorum pars prima . . . collegit edidit illustravit Stephanus Ehses. Friburgi Brisgoviae 1904) vgl. S. 49 Anm. 1, S. 313, Anm. 5, S. 380 Anm. 1. 3.

7. 1545 Juli 12. — Besichtigung der Arbeiten Michelangelos in der Capella Paolina durch Papst Paul III.*

Die dominico 12 julii s^mus^ dominus noster ex castro sancti Angeli ivit ad palatium et audita missa plana per suum cappellanum[a]) in cappella[b]) Sixti sedit in sua[c]) sede portatili ante medium altaris posita et more solito creavit prothonotarium dominum Franciscum qui post pedum oscula secessit ad partem, et incontinenti r^dus^ dominus Petrus Antonius | episcopus Nepesinus, qui per tres annos vel circa fuerat Urbis gubernator, habens baculum sui offitii in manu genuflexus ante pontificem excusans se etc restituit baculum papae, qui summopere commendavit[d]) eius offitium, et papa tradidit baculum praedicto domino Francisco prothonotario, qui postmodum fuit deductus a conservatoribus Urbis cum magna comitiva usque ad domum suae habitationis; interim papa | ivit ad videndum cappellam[e]) seu picturas factas per dominum Michaelemangelum[f]).

6*. [1]) *Vgl. über dieses Steinmann, Sixtinische Kapelle II, S. 774.*

7*. a) capellanum *26, 27.* b) capella *27,* cap^a^. *26.* c) in sua *fehlt 27.* d) comendavit *26.* e) capellam *26, 27.* f) Michaelangelum *26, 27.*

Diarium des Johannes Franciscus Firmanus. Vatik. Archiv, Misc. Arm. XII tom. 57 f. 240—240' = Arm. XII tom. 26 f. 116—116' = Arm. XII tom. 27 f. 74.

Über dieses Diarium und die benutzten Handschriften vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle II, S. 773.

4. Zwei Breven von Paul III. und Julius III. an Michelangelo.

8. 1549 Oktober 11. — Motuproprio Paul III.: Heißt alles gut, was Michelangelo in päpstlichem Auftrage am Bau von St. Peter, auf Grund seines neuen Modells, bisher getan, befiehlt die strenge Einhaltung dieses Modells für alle Zeiten und ernennt Michelangelo auf Lebenszeit zum Architekten von St. Peter.*

[Paulus Papa III.]

Motu proprio etc. Cum dilectus filius Michael Angelus Bonarottus[a]) civis florentinus familiaris continuus commensalis noster modellum seu formam fabrice basilice principis apostolorum de Urbe, per alios architectos et peritos formatum, ipsamque fabricam seu illius formam, nullo premio nullave mercede, sibi a nobis sepe sepius oblata, acceptata, sed ex eius mera charitate et singulari devotione,[b]) quam ad ipsam basilicam gerit, innovaverit et ad meliorem formam reduxerit; Nos, premissa, cum ea de voluntate et expresso mandato nostris facta fuerint, ut per presentes attestamur et plenam ac indubitatam fidem facimus, uti ad decorem et ornatum[c]) ipsius basilice tendentia,[d]) perpetuis futuris temporibus observari et sequi volentes illaque rata et firma habentes, reductionem et imutationem predictas ac omnes et singulas demolitiones et structuras ac quecunque alia per ipsum Michaelem Angelum seu de illius mandato in dicta fabrica quomodolibet gesta et facta, etiam si ea cum ipsius fabrice non modicis sumptibus et expensis ac iactura et damno facta et gesta fuerint, ex[e]) certa nostra scientia et de apostolice potestatis plenitudine approbamus et confirmamus; illaque ac modellum et formam per ipsum Michaelem Angelum in dicta fabrica seu circa illam fact[*um*] et dat[*am*], ita quod imutari reformari seu alterari non possit, perpetuis futuris temporibus sequi et observari debere; ipsumque Michaelem Angelum aut illius ad id deputatos artifices seu ministros eorumque heredes et successores ad damna et expensas premissorum occasione provenien[*tia*] et fact[*as*] aut de illis seu per eos administratis circa premissa computum seu rationem aliquam reddend[*um*] seu illa aut eorum aliqua proband[*um*] seu verificand[*um*]

8*. a) Michael Angelus Bonarottus *G.* Angelus Bonarottus *S.* b) devotione *G.* condictione *S.* c) ornatum in *S.* d) tendentia *G.* pendentia *S.* e) ex *G.* et *S.*

minime teneri, nec ad id cogi aut compelli posse: sicque in premissis ac infrascriptis omnibus et singulis per quoscumque etc., sublata etc., irritum quoque etc. decernimus et declaramus. Et nichilominus, de ipsius Michaelis Angeli fide experientia et solicitudine plurimum in Domino confidentes, eum nostrum et sedis apostolice in constructione et[f]) fabrica basilice huiusmodi[g]) commissarium, prefectum, operarium[h]) et architectorem quoad vixerit constituimus et deputamus sibique modellum et formam et structuras fabrice huiusmodi, prout sibi videbitur et placuerit, imutandi reformandi ampliandi et restringendi omnesque et singulos operarios ministros et prefectos et alias personas pro dicta fabrica cum salariis et emolumentis debitis et consuetis eligendi et deputandi, eosdemque sic et alios antea electos et deputatos pro illius nutu dimitendi licentiandi et amovendi et de aliis, prout sibi melius visum fuerit expedire, providendi, omniaque et singula alia in premissis necessaria seu quomodolibet opportuna gerendi et exercendi, modernorum ac pro tempore existentium deputatorum ipsius fabrice seu quorumvis aliorum licentia desuper minime requisita, plenam liberam et omminodam facultatem[i]) concedimus. Nec non, ut ipse Michael Angelus liberius dicte fabrice intendere valeat, eum illiusque ministros et deputatos a fabricae deputatorum huiusmodi superioritate iurisdictione et auctoritate penitus eximimus et totaliter liberamus. Non obstantibus premissis ac quibusvis constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac statutis etiam iuramento etc. roboratis, privilegiis quoque, indultis et literis apostolicis deputatis et basilice prefate illiusque capitulo ac quibusvis aliis sub quibuscumque tenoribus etc. etiam motu simili etc. concessis etc. ac concedendis etc.; quibus etiamsi de illis etc. tenor[*es*] etc. latissime derogamus, ceterisque contrariis quibuscunque, cum clausulis opportunis. Fiat ut petitur A.[k])[1])

Et cum absolutione a censuris ad effectum etiam in casibus regule, *F. 9* cum illius derogatione. Et quod modus et forma singulorum modellorum fabrice huiusmodi illiusque mutation[*es*] ac quantitates expensarum illius occasione factarum et dannorum inde secutorum habeantur pro expressis et latissime ac de verbo ad verbum inseri possint et exprimi.

Et de attestatione approbatione confirmatione licentia concessione facultate decreto derogatione et aliis premissis, que pro sigillatim repetitis et expressis ad partem habeantur, latissime extendendis. Et quod

f) et *G. fehlt S.* g) predicte *G.* h) *soll wohl* prefectum operarum *heißen.*
i) potestatem et facultatem *G.* k) fiat ut petitur A. *fehlt G.*

[1]) A *der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes* (*Alessandro Farnese*).

presentium sola signatura sufficiat et ubique fidem faciat, regula contraria non obstante, seu, si videbitur, litere desuper per breve nostrum, etiam cum deputatione executorum, qui assistant etc. cum potestate citandi etc. etiam per edictum publicum constito summarie de non habito (?) accessu, ac inhibendi etc., etiam sub censuris et penis ecclesiasticis ac etiam pecuniariis, cum derogatione constitutionis de una et duabus dietis[1]), dummodo non ultra tres latissime exten[*dendis*], ac nominum cognominum qualitatum aliorumque circa premissa exprimendorum maiori et veriori expressione per breve nostrum simul vel ad partem expediri possint.

[m])Et ad nostrum beneplacitum fiat A.[2])

Datum Rome apud sanctum Marcum quinto id. octobris anno quintodecimo. V. Boncompagnus.

[*Links am Rande auf f. 94:*] Urbis [*und*] Indultum.

Vat. Archiv. Reg. Suppl. 2664 (Paul. III. annus XV. t. XXV.) f. 94—94'. (Sehr schlechte, schwer lesbare Schrift.)[3])

Nach einer im Archivio Buonarroti befindlichen undatierten italienischen Übersetzung publiziert von Bonanni Philippus S. J. Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia Romae 1696 p. 77—78. 3. Aufl. Romae 1715 p. 61—62.

Nach einer desgleichen im Archivio Buonarroti befindlichen gleichzeitigen lateinischen, ebenfalls des Datums entbehrenden Abschrift publiziert von Gotti A. Vita di Michelangelo Buonarroti II² (1876), p. 133—135, nr. 33. (Die wichtigeren Varianten oben, mit der Bezeichnung G, angemerkt.)

Regest bei Milanesi Prospetto cronologico (Vasari t. VII, Firenze 1881) p. 391 (unter 1547 Januar 1) und Thode I 446 (unter demselben Datum). Vgl. Vasari ed. Milanesi VII 220 ed. Frey 179, Condivi ed Frey 196, Bonanni l. c. 1696 p. 76—77, 1715 p. 61, Gotti a. a. O. I 307, II 133.

Das Datum des Motuproprios ergibt sich mit Sicherheit aus der vatikanischen Überlieferung. Milanesi, dem Thode und alle anderen folgten, hatte als Datum des in den bis dahin bekannten Überlieferungen undatierten Motuproprios irrig den 1. Januar 1547 angenommen, und zwar aus folgendem Grunde: Der Codex H II 22 der Bibliothek Chigi, auf dem Rücken bezeichnet: »Fabrica di S. Pietro«, enthält im ersten Teile für Papst Alexander VII. (Chigi 1655—67)

---

1) diebus *G.* m) *von hier ab fehlt G.*

2) A *der Anfangsbuchstabe des ursprünglichen Vornamens des Papstes (Alessandro Farnese).*

3) *Dieses und das folgende Stück (9) gab mir gütigst der päpstliche Unterarchivar Monsignore Pietro Wenzel an, der sie sich bei Durchsicht der Bände und Verzeichnung der Romana notiert hatte; ihm gebührt auch an dieser Stelle mein wärmster Dank.*

und in dessen Auftrag gemachte Auszüge aus den Rechnungsbüchern und sonstigen Akten des Archivs der Fabrica von St. Peter[4]). *Unter diesen finden sich (f. 7, 24, 41, vgl. auch f. 1) einige von Fea, Notizie intorno Raffaelė Sanzio da Urbino (Roma 1822) S. 32 f, 35 f ganz bzw. auszugsweise publizierte und darnach bei Gotti I 311 und 313 wiederholte Stellen, aus denen mit Bestimmtheit hervorgeht, daß Michelangelo tatsächlich bereits am 1. Januar 1547, bald nach dem Tode des Antonio da Sangallo, des bisherigen Architekten von St. Peter († 1546; vgl. Vasari V, 472), seine Tätigkeit am Bau von St. Peter begann: auf dasselbe Anfangsdatum (1547) führt auch Michelangelos eigene Äußerung in seinem Briefe an Vasari vom 11. Mai 1555:* »io fu messo a forza ne la fabrica di Santo Pietro e o servito circa otti anni« *(Bonanni a. a. O. 3. Aufl. S. 66. Milanesi, Lettere S. 537) und in seinem Brief an denselben vom Mai 1557:* »io fu contra mia voglia con grandissima forza messo da papa Pagolo nella fabrica di Santo Pietro di Roma dieci anni sono« *(Bonanni a. a. O. 3. Aufl. S. 67. Gotti I² S. 314 f. Vasari ed. Milanesi VII 238 ed. Frey S. 215. Milanesi, Lettere S. 544.) Vgl. dagegen seinen Brief an den Kardinal von Carpi von 1560 Sept. 13, wo er von* 17 anni *spricht (Bonanni 67 f. Gotti I² 319 f. Milanesi, Lettere 558).*

Es ist aber ganz unrichtig und widerlegt sich schon aus dem Wortlaute des Motuproprios selbst, anzunehmen, daß auch dieses Motuproprio bereits am 1. Januar 1547 ausgestellt worden sei. Im Gegenteil: das Motuproprio setzt die Anfertigung eines neuen Modells und eine eine gewisse Zeit bereits andauernde Bautätigkeit Michelangelos voraus, natürlich auf Grund päpstlichen Auftrages (de voluntate et expresso mandato nostris). *Wahrscheinlich hat der Papst diesen ersten Auftrag, bald nach dem Tode Sangallos, Michelangelo nur mündlich erteilt, und erst die Anfeindungen und Intriguen gegen Michelangelo in seiner Tätigkeit am Baue von St. Peter scheinen ihn — erst nach fast drei Jahren — bewogen zu haben, obiges Motuproprio für ihn zu erlassen.*

Zu diesem durch das Datum in der neu aufgefundenen Überlieferung sichergestellten Sachverhalt paßt auch vortrefflich die Darstellung bei Vasari (ed. Milanesi VII 218—222, ed. Frey S. 175—183).

9. 1552 Januar 23. — Breve Julius III. an Michelangelo. Bestätigt das vorhergehende Motuproprio Pauls III., heißt alles gut, was Michelangelo am Bau von St. Peter bisher getan, befiehlt die strenge Einhaltung seines Modells, das er (Michelangelo) allein ändern darf, und bestätigt ihn als obersten Architekten von St. Peter mit den bisherigen Befugnissen.*

---

4) *In demselben Codex befindet sich auch (f. 25) das Original des Briefes Michelangelos an die* Soprastanti della fabrica di santo Pietro, *den Fea in der oben im Text zitierten Schrift p. 35 aus diesem Codex, aber ohne genaue Angabe der Quelle, publiziert, und Milanesi Lettere 555 aus Fea wiederholt.*

Dilecto filio Michaeli Angelo Bonarotto civi florentino. Julius papa III.

Dilecte fili salutem etc.[a]) Accepimus nuper, quod dudum seu[b]) postquam tu modellum sive formam fabrice basilice principis apostolorum de Urbe per alios architectos et peritos formatum, nulla per te acceptata, licet tibi sepius a felicis recordationis Paulo papa III predecessore nostro oblata mercede, sed ex mera tua charitate et singulari quam erga dictam basilicam gerebas devotione de ipsius predecessoris voluntate et expresso mandato innovaveras et ad meliorem formam reduxeras, idem predecessor premissa rata et grata habens innovationem et reductionem huiusmodi ac omnes et singulas ruinas et structuras et alia quecunque per te vel de tuo mandato in dicta fabrica quovismodo facta, etiam si cum magnis expensis ac iactura et damno dicte fabrice facta fuissent, ex certa sua scientia ac de apostolice potestatis plenitudine approbavit et confirmavit; ac modellum sive formam per te factam huiusmodi immutari | reformari vel alterari nullo unquam tempore posse, sed prosequi et observari debere, teque vel a te deputatos artifices et ministros eorumque heredes et successores ad damna et expensas ea occasione factas et provenien[*tes*] sive de illis aut etiam de aliis per eos circa premissa administratis computum vel rationem aut probationem seu verificationem aliquam facien[*dum*] non teneri nec ad id cogi posse, et sic per quoscunque tam ordinaria quam delegata[c]) et mixta auctoritate fungentes iudices et personas, etiam causarum palatii apostolici auditores et sancte Romane ecclesie cardinales iudicari ac decidi debere, irritum quoque et inane, quicquid secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit[d]) attemptari, decrevit; et deinde de tuis fide experientia et solicitudine plurimum in domino confidens te tua vita durante suum et apostolice sedis in constructione et fabrica dicte basilice commissarium, prefectum operarum et architectum[e]) constituit et deputavit ac tibi modellum et formam ac structuram dicte basilice mutandi et ad tui libitum ampliandi reformandi vel restringendi ac omnes operarios ministros et prefectos ac alias personas pro dicta fabrica cum salariis et emolumentis debitis et consuetis eligendi et deputandi illosque et alios antea electos et deputatos ad tui beneplacitum cassandi licentiandi et amovendi et de aliis prout melius tibi videretur providendi aliaque circa premissa neccessaria faciendi dicendi et mode-

---

9. a) salutem et apostolicam benedictionem *Bon.* b) seu *fehlt Bon.*
c) *Ursprünglich stand* subdelegata, *das* sub *wurde durchstrichen.*
d) *Ms.* contigeret (e, *aber ein i-Punkt darüber*), *also doch wohl* contigerit; contingeret *Bon.*
e) architectuum *Ms.* architectorum *Bon.*

randi, tunc et pro tempore deputatorum eiusdem fabrice aut cuiusvis alterius licentia minime requisita, plenam liberam et omnimodam facultatem et potestatem concessit et ad id, ut liberius dicte fabrice attendere posses, te et tuos ministros et deputatos a superioritate iurisdictione et auctoritate eorumdem deputatorum penitus et omnino exemit, prout in supplicatione manu ipsius predecessoris signata, cuius solam signaturam ad id sufficere voluit, seu literis in forma brevis desuper forsan confectis plenius continetur.

Nos autem, qui fidem legalitatem solicitudinem ac in rebus agendis industriam tuas non minus quam idem predecessor perspectas habemus, volentes animi tui tranquillitati,[f] ut liberius circa dictam fabricam ingenii tui vires dirigere possis, consulere ac dispendiis et molestiis obviare, supplicationis seu literarum desuper confectarum predictarum veriores tenores presentibus pro sufficienter expressis et insertis habentes, motu proprio, non ad tuam vel alterius pro te nobis super hoc oblate | *F* petitionis instantiam, sed de nostra mera liberalitate ac de apostolice potestatis plenitudine approbationem confirmationem decretum constitutionem deputationem licentiam facultatem liberationem et exemptionem predecessoris huiusmodi et prout illa concernunt omnia et singula in supplicatione et litteris huiusmodi quomodolibet contenta approbamus confirmamus et innovamus ac perpetua roboris firmitate subsistere suosque plenarios effectus sortiri et per quoscunque, quos quomodolibet concernunt et concernent in futurum, inviolabiliter observari debere decernimus, omnesque et singulos tam iuris quam facti defectus, si qui forsan in illis intervenerint, supplemus; et nihilominus pro potiori cautela omnes et singulas ruinas et structuras et alia quecunque per te vel de tuo mandato circa dictam fabricam quovismodo hactenus facta et imposterum facienda, etiam si cum quantumvis excessivis expensis et quantumvis notabilibus iactura et damno dicte fabrice facta fuerint et fiant in posterum, approbamus et confirmamus ac rata et grata habemus; nec non modellum et formam per te factam huiusmodi immutari reformari vel alterari per alium quam te nullo unquam tempore posse, sed persistere et observari debere, [g]teque vel per te hactenus deputatos et in posterum deputandos artifices ac ministros eorumque heredes et successores ad damna expensas et interesse ea occasione pro tempore factas et provenientes sive alias de illis vel etiam de aliis per eos circa dictam fabricam pro tempore administratis computum vel rationem aut probationem seu verificationem aliquam facien[*dum*] non teneri nec

f) tranquillitate *Ms.* tranquillitati *Bon.* g) teque *bis* decidi debere *fehlt Bon.*

ad id invitos cogi posse, et sic in premissis et infrascrittis omnibus et singulis per quoscunque tam ordinaria quam delegata et mixta auctoritate fungentes iudices et personas etiam causarum palatii apostolici auditores et sancte Romane ecclesie cardinales ubique iudicari cognosci et decidi debere,[g]) sublata eis et eorum cuilibet quavis aliter iudicandi cognoscendi decidendi et interpretandi facultate et auctoritate, nec non irritum et inane, quicquid secus super hiis a quoquam quavis auctoritate scienter vel ignoranter contigerit attemptari, decernimus; teque vita tua durante in nostrum et dicte sedis in constructione et fabrica basilice huiusmodi commissarium, prefectum operarum[h]) et architectum cum licentia facultate potestate et concessione supradictis ac alias quomodolibet neccessariis et opportunis et, prout per dictum predecessorem constitutus deputatus et exemptus fuisti, de novo constituimus deputamus et eximimus.

Quocirca venerabilibus fratribus patriarche Hierosolimitano[1]) et episcopo Liparensi[2]) ac dilecto filio curie causarum camere apostolice auditori per presentes motu et scientia similibus committimus et mandamus, quatenus ipsi vel duo aut unus eorum per se vel alium seu alios tibi in premissis efficacis defensionis presidio assistentes faciant presentes litteras et in eis contenta quecunque plenum effectum sortiri teque illis ac omnibus et singulis in eis quomodolibet contentis pacifice frui et gaudere, non permittentes te contra presentium tenorem modo aliquo molestari impediri aut inquietari; contradictores quoslibet et rebelles etiam per quascunque de quibus eis placuerit censuras et penas etiam pecuniarias eorum arbitrio ponendas et moderandas ac alia opportuna iuris remedia appellatione postposita compescendo, invocato etiam ad hoc si opus fuerit auxilio bracchii secularis; non obstantibus premissis ac quibusvis constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac dicte basilice statutis et consuetudinibus, etiam iuramento confirmatione apostolica vel quavis firmitate alia roboratis, privilegiis quoque indultis et litteris apostolicis eidem basilice et illius capitulo ac ab eis pro tempore deputatis per quoscunque romanos pontifices predecessores nostros et nos ac sedem apostolicam etiam motu proprio et de certa scientia ac de apostolice potestatis plenitudine et

---

g) teque *bis* decidi debere *fehlt Bon.* h) operarium *Ms.* operarum *Bon.*

9. [1]) *Christophorus de Spiritibus* (*Spiriti*), *1510 Bischof von Cesena, 1550 Februar 28 Patriarch von Jerusalem, referendarius apostolicus, † 1556. (Vatic. Archiv, Garampi-Scheden, vescovi s. v. Hierosolymitanus; Gams Series episcoporum 1873 S. 681 ff. (Cesena); Moroni, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica vol. 102* (*1861*) *S. 212, 359.*

[2]) *Baldus Ferratinus* (*Ferratini*), *1534 Bischof von Lipari, 1551 Dezember 9 von Papst Julius III. als regens cancellariae apostolicae bestätigt.* (*Vat. Archiv, Armar. 41 t. 62, — Iulii III brev. minut. t. 4 1551 oct. nov. dec. — n. 1003.*)

cum quibusvis etiam derogatoriarum derogatoriis aliisque fortioribus efficacioribus et[i]) insolitis clausulis irritantibusque et aliis decretis quomodolibet etiam pluries concessis confirmatis et innovatis; quibus omnibus, etiam si pro illorum sufficienti derogatione de illis eorumque totis tenoribus specialis individua ac de verbo ad verbum, non autem per clausulas generales importantes[k]) mentio seu quevis alia expressio habenda aut exquisita forma servanda foret et in eis caveatur expresse, quod illis nullatenus derogari possit, illorum omnium tenores presentibus pro sufficienter expressis ac de verbo ad verbum insertis necnon modos et formas ad id servandos pro individuo servatis habentes, hac vice duntaxat, illis alias in suo robore permansuris, harum serie specialiter et expresse derogamus, ceterisque contrariis quibuscunque, aut si aliquibus communiter vel divisim ab apostolica sit sede indultum, quod interdici | suspendi vel excommunicari non possint per literas apostolicas *F.* non facientes plenam et expressam ac de verbo ad verbum de indulto huiusmodi mentionem.

Datum Rome apud sanctum Petrum sub anulo piscatoris die XXIII ianuarii 1552 pontificatus nostri anno secundo.[l])

Vat. Arch. Reg. brev. lateran. 50 f. 491—493. Der Band trägt auf dem Rücken die alte, gleichzeitige Aufschrift: 1550. 1551. 1552. Julii Pp. III *und auf dem Vorderdeckel außen die ebenfalls alte, gleichzeitige Bezeichnung:* Primum registrum extraordinarium pontificatus smi dni nri Iulii pp. III.

Aus dem Archivio Buonarroti, u. zw. nach seiner Angabe aus dem Original, publiziert — nicht fehlerlos — von Bonanni Phil. S. J., Numismata summorum pontificum templi Vaticani fabricam indicantia Romae 1696, p. 80—82, 3. ed. Romae 1715, p. 64—66. Die vielen offenbaren Fehler, welche den Text bei Bonanni an mehreren Stellen ganz sinnlos gestalten, können natürlich nicht im Original stehen, sondern fallen dem Abschreiber zur Last. Es hätte keinen Sinn, diese offenbaren Fehler hier als Varianten zu verzeichnen; ich verzeichne hier nur diejenigen Abweichungen des Textes bei Bonanni, welche möglicherweise wirklich so im Original stehen können, ohne daß ich jedoch, ohne Einsicht der Vorlage Bonannis, die Richtigkeit der Lesung Bonannis garantieren kann, eben so wenig, ob die Vorlage Bonannis in der Tat das Original ist. Et *statt* ac *oder umgekehrt, Weglassung oder Einschiebung eines* et *oder* ac *bemerke ich nicht unter den Varianten.*

Regest bei Milanesi, Prospetto cronologico 393 und Thode I, 453.

Vgl. Vasari ed. Milanesi VII, 228, ed. Frey 193, Condivi ed. Frey 196. Bonanni a. a. O. 1696, S. 79, 1715, S. 63, Gotti I², 312.

---

i) efficacioribus et *fehlt Bon.*

k) importantes *fehlt Bon.*

l) *bei Bon. folgt noch:* S. Cervien. [*Foris:*] V. Macharanus.

5. Dokumente zum Denkmal Michelangelos in Santa Croce zu Florenz.

1. Briefe und Quittungen von Battista di Domenico Lorenzi und Battista Naldini.

10. 1567 April 12. — Batista di Domenico Lorenzi in Florenz an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Lionardo. Arei caro che se vi fussi comodo voi fussi contenti dare allaportatore diquesta che sara Romoualdo dant° [= *d' Antonio?*] scudj uentj di m[*onet*]a che saranno bendati [= *ben dati*] a conto de la sepoltura di Michelagniolo e vostra. Di via mozza Alli 12 aprile 1567.

Alli seru[*i*]ti v[*ostr*]i

Batista dj Domenico scultore.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Allionardo buonaruoti jn bottega in Pelliceria.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 21½ × 17½ cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte für Verschnürung und ohne Siegelspuren.

11. 1567 November 22. — Batista di Domenico Lorenzi in Florenz an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Magnifico messere Lionardo.

Arei caro v. s. [= *vostra signoria*] fussi contenta mandarmi per laportatore diquesta che sara Romualdo dant° [= *d' Antonio?*] scudi uenti dimoneta a conto della vostra sepoltura che saranno ben dati. Non essendo[a]) questa per altro e mi uiracomando. Alli 22 nouembre 1567.

A seruiti D. V. S.

batista Lorenzi.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Al mag^co^ M. Lionardo
A bottega in pelliceria.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 21½ × 29 cm. 2 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, aber ohne Einschnitte für Verschnürung; auf der Vorderseite links unten Siegelspur.

12. 1575 Januar 27. — Quittung des Batista di Domenico Lorenzi.*

A di 27 digenaio 1574.

Io Batista didomenico Lorenzi scultore o riceuto da Lionardo Buonaruoti oggi questo di 30 predetto lire centuna e soldi quindici, quali sono per ugni resto di fiorini quatrocento cinquanta, che monto

---

11*. a) *Im Original hier ein Abkürzungszeichen, das wohl als* »non essendo« *aufzulösen ist.*

el lauoro diquadro della sepoltura di Michelagniolo Buonaruoti e una statua dimarmo e lla testa desso Michelagniolo pure dimarmo ritratta dinaturale messa in detto sepulchro e per certi trofej, che si diffcono [= *dicono?*] abozzatura dunputto [= *d' un putto*] ché non se messo inopera, per le gite facte nelandare acarara [= *a Carara*] per rabozzare e marmi e tutto monto e detti fiorini 450 e per ugni resto dicio che auessimo auto afare jnsieme jnsino a questo di detto e per fede offacto lapresente dimia mano propria detto di jnfirenze.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig. Papier c. 21 1/2 × 29 1/2 cm. 4 Seiten. Die Quittung auf der 1. Seite.

13. 1578 Juni 27. — Batista Naldini an Lionardo Buonarroti.*

Molto magnifico messer Lionardo.

L' apportatore di questa sara Matteo donzello a noue e' [?] mio padre al' quale ui piacera pagare i scudi venti di m[*one*]ta secondo rimanemmo d' accordo, che saranno ben pagati per conto della pittura fatta in Santa Crocie alla sepoltura di M. Michelagnolo Buonarroti; e non sendo questa per altro mi ui raccomando. Di casa il di 27 di giugno 1578.

Per seruirla sempre Batista Naldini dipintore.

[*Auf S. 4 die Adresse:*] Al molto magnifico M. Lionardo Buonarroti mio oss^mo^.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 21 1/2 × 29 1/2 cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung, ober ohne Einschnitte für Verschnürung und ohne Siegelspur. Der Text des Briefes auf S. 1, die Adresse auf S. 4.

2. Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti.

14. 1566 März 28. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co mio hon[*orando*].

Con la lettera vostra de 23 ho ricevute la oratione et lo apparato fatti nele essequie di quella bo[*na*] me[*moria*] [1]) delequali ui ringratio, quanto sono state gratissime a un galanthomo amico mio, che le uuole mettere insieme con la uita sua. Ho data la lettera al nostro compare: et dela figura si fara come di cosa nostra propria, purche la occasione

14*. [1]) *Die übersandten Schriften waren wohl: Esequie del divino Michelangelo Buonarroti. Firenze. Giunti 1564 und Orazione funerale di M. Benedetto Varchi . . . Firenze. Giunti 1564. Auch von L. Salviati und G. M. Tarsia wurden damals Reden auf Michelangelo gedruckt.*

di d'arla riesca uera, et non sia disturbata da persone maligne et avare, come cominciarono nel principio, che ne fu ragionato.[2]) Ma se N. S[re][3]) stara fermo nel suo proposito, quale fu, di uolersene seruire, non si mancara di trattare del prezzo con ogni uantaggio possibile: et di questo statene sicuriss[*imi*]. Questa continuatione del cattiuo tempo mi ha ritardato fin qui la partita mia per Toscana: doue non andando per piu necessità che tanta, non mi sono arrischiato à mettermi in uiaggio col cattiuo temporale di sopra et con le pessime strade di sotto: ma se pigliera per due giorni soli[a]) buono indirizzo, partiro subito: et con tutto, che io ui sia alhora piu uicino, sara facile cosa, ch' io differisca à uisitarui dopo il mio ritorno qui, che sara fra un mese. Intanto ui prego à conseruarmi nela solita uostra gratia, si come prego Dio, che conceda à uoi et alli uostri tutti ogni felicita. Di Roma li 28 di marzo 1566.

Vostro affettionatiss[*imo*] amico et s[*ervito*]re
Diomede Leoni.

[*Auf der Rückseite die Adresse*:] Al molto mag[co] m. Lionardo Buonarroti, mio sempre osservandissimo etc. A Fiorenza.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier 28×21 cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 4) das überklebte rote Siegel. Text auf S. 1, *Adresse auf S. 4.*

15. 1569 Mai 13. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co sig[*no*]r mio.

Crediate, che io mi sono affaticato per conto delli epitaffi[1]): tra quali li due retroscritti sono riputati li migliori et piu brevi, massima-

14*. a) *folgt durchstrichen:* di.

[2]) *Vgl. bei Daelli, Carte Michelangiolesche p. 70, D. Leonis Brief vom 9. März 1566, in welchem von einer nur in Marmor angelegten Figur eines Papstes die Rede ist, die Michelangelo noch gearbeitet und die vielleicht für ein Denkmal Pauls IV. verwendet werden sollte. Wahrscheinlich handelte es sich noch um denselben Marmorblock, von dem schon in einem Briefe des Matteo di Michele vom 24. Juni 1508 die Rede ist. (Vgl. Frey, Ausgewählte Briefe, S. 5 u. 6, III.) Die begonnene Statue eines früheren Papstes sollte dann für das Denkmal eines späteren verwendet werden, eine Übung, die uns auch sonst in Rom begegnet. Vgl. auch Thode, Michelangelo, Regesten, S. 484 a. 1566.*

[3]) Nostro Signore, *d. h. Papst Pius V. Ghisleri (1566—1572).*

15*. [1]) *Vgl. bei Daelli p. 77 n. 44 und p. 79 n. 45; zwischen die beiden hier abgedruckten Briefe des Leoni an Lionardo Buonarroti sind dieser und der folgende Brief einzuschieben. Von dem Epitaph für Michelangelo ist zuerst in einem Briefe Leonis vom*

m..te quello del Manutio[2]): se costi parranno buoni et non habbiate di meglio, ualeteui di uno di essi, ma più tosto del sicondo, che non dispiacera mai alli huomini dotti et pratichi di símili cose secondo quella pura antichità: non mi resta luogo da sodisfarui in migliore modo: et mi sara caro intendere, come sodisfaranno à cotesti buoni ingegni. Sono distribuiti nela forma, che doueranno essere intagliati nella pietra, ma in lettere latine, cioe caratteri, et puntate le parole appunto come la copia in questa lettera commune. Pare, che io uoglia fare il pedante anchora in questo, et che io tenga per certo, che l' uno delli detti si habbia a mettere in opera. Risolueteuene pure secondo cotesti giuditiosi et crediate, ch' io penso solo a sodisfare a uoi et ala memoria di quel diuino uecchio uostro zio, che mi è sempre presente, quanto ad ogni altro, che io habbia mai amato et ammirato. Et tanto basti di questo.

Dopo quel primo assegnamento, che non mi riusci, di pagare maestro Francesco scarpellino da Settignano[3]), ne ho poi hauuto un altro per le mani, che si potrebbe presto maturare: et quando succeda il contrario, provedero ancho presto per altra uia: cosi prego uoi a dire a lui da parte mia, et essortarlo ad havere un poco piu di patientia dopo tanta altra, che ne ha hauuta. Et con questo mi raccomando a uoi et alli uostri tutti strettissimamente. Di Roma li 13 di maggio 1569.

V^ro^ uero amico et s[*ervito*]re Diomede Leoni.

Di Monsr. Moretta Francese, che sta col Card[*ina*]le di Ferrara.[4])

Michael · Angelus · Bonarotus
Architectus · statuarius · pictor
Sine · controuersia · talis

---

9. Februar 1565 die Rede (Daelli p. 63), dann am 8. September 1565 und am 6. Oktober desselben Jahres. Am 14. August 1568 hat Leoni endlich ein Epitaph an den Neffen Michelangelos gesandt (vgl. über diese Daten Gotti I, 371 f.), denen am 13. Mai 1569 die beiden hier unten abgedruckten folgten. Vgl. über das Grabmal und seine Inschriften vor allem Thode, Michelangelo I, S. 481.

[2]) *Paolo Manuzio, der Sohn des berühmten venezianischen Buchdruckers Aldo, war 1561 auf Anregung der Kardinäle Cervini und Farnese in Rom ansässig geworden, wo er bis 1570 die Druckerei »des römischen Volkes«* (»In Aedibus Populi Romani«) *geleitet hat. Vgl. über ihn Tiraboschi ed. Napoli 1781. VII, 1 p. 165. G. Fumagalli, Lexicon typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays. Florence 1905. S. 346—348, 476. E. Rodocanachi, le Capitole Romain antique et moderne. Paris 1904. S. 115—123.*

[3]) *Von dieser Angelegenheit ist bereits in dem Brief vom 5. März (Daelli p. 77 n. 44) die Rede.*

[4]) *Moretta Francese ist niemand anders als der berühmte Marcantonio Mureto, welchen Gregor XIII. durch seine Liberalität an Rom zu fesseln verstand. Er lebte 15 Jahre lang im Hause des Kardinals Ippolito d' Este II., des Sohnes von Alphons I. von Ferrara, des Erbauers der Villa d' Este in Tivoli.*

Quales · in · earum · artium · singulis
etiam · apud · ueteres · pauci ·
Placidiss · ingenio · sanctiss · moribus
Gratia · et · gloria · apud · omnes · ordines
Sine · inuidia · perpetuo · floruit
eius · Romae · mortui · ossa
Leonardus · Bonarotus · Fr. F.
Huc · in patriam · transferenda · curauit
Cum · et · Cosmus · Medices · Princ · opt.
et · omnes · uno · consensu · ciues ·
Qui · operibus · suis · seculum · illustrasset
eius · monumentum · magno · ciuitati · ornamento
Futurum iudicarent.
Vix · ann ·

Di m. Paulo Manutio.

Michael · Angelus · Bonarotus
Unus · ex omni · memoria · trium · artium · scientia
quae · humanae · uitae · commodum · ornamentum
uoluptatem · afferunt · aeque · summus · cum
et · architectus · et · statuarius · et · pictor
is · esset · cui · nec · parem · fortasse · quemquam
ipsa · uidit · antiquitas · comitate · etiam
integritate · prudentia · magnis · Principibus
praecipue · Cosmo · Medici · Duci · opt · carus
translatis · ab urbe · Roma · Leonardi · Bonaroti
Fr. F. cura · in · patriam · ossibus
H. S. E.
Vix · ann · ob · 5)

[*Auf der Rückseite (S. 4) die Adresse*:] Al molto mag^{co} M. Lionardo Buonaroti, mio sempre osseruandiss. etc. A Fiorenza.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 27½ × 20½ cm. 4 Seiten. Mit der ursprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 4) rote Siegelspur. Text des Briefes auf S. 1, die Inschriften auf S. 3, Adresse auf S. 4.

---

5) *Keine der beiden Grabschriften hat in Florenz Anklang gefunden. Aber wenn man auch die Form veränderte, inhaltlich stimmt die ausgeführte Grabschrift in S. Croce fast vollständig mit der des Paolo Manuzio überein.*

16. 1569 Juli 6. — Diomede Leoni in Rom an Lionardo Buonarroti in Florenz.*

Molto mag[*nifi*]co sig[*no*]r mio.

Vi scrissi fino alli 13 di maggio, et ui mandai due epitaffi, uno del Moretta, l'altro di m. Paulo Manutio: et non hauendo in tanto tempo nuoua del riceuuto, ue li mando con questa di nuouo: et sto per affermare arditamente, che quello del Manutio si possa poco migliorare: ma se il farne giuditio spettera ad altri, bisognera ancho accomodarsi al parere altrui: quanto a me, non saprei doue capitare per meglio: et desidero sapere il termine dela sepoltura.

Vi prego dire a mastro Franc[*esc*]o scarpellino da Settignano, che ho li suoi denari in essere[1]): et se ci fusse modo di sborsarli qui a chi li pagasse costi a lui senza mia perdita, lo faro subito ad ogni uostro auiso: ma che mi sia scritto la quantita, che non me la ricordo per appunto. Desidero uscire di questo debito, horamai gia troppo maturo: et a voi et alli uostri tutti prego ogni felicità. Che N. S. Iddio ui conserui, et ui facci uenire uoglia, di comandarmi qualche uolta. Di Roma li 6 di luglio 1569.

Vostro affettionato s[*ervito*]re et amico Diomede Leoni.

[*Auf der Rückseite die Adresse:*] Al molto mag^co^ m. Lionardo Buonaroti, Sig. mio osservandissimo. etc. A Fiorenza etc.

Rom, Sammlung Harry Hertz.

Orig. Ganz eigenhändig geschriebener und unterschriebener Brief. Papier c. 28×21 cm. 2 Seiten. Mit der urprünglichen Faltung und den Einschnitten für die Verschnürung. Auf der Rückseite (S. 2) überklebtes rotes Siegel.

Am 18. Februar 1564 meldete Gherardo Fidelissimi da Pistoja dem Herzog Cosimo I. nach Florenz den Tod Michelangelos »del maggior huomo che sia mai stato al mondo«.[2]) *Er fügte hinzu, daß Michelangelo den Wunsch ausgesprochen habe, sein Körper möchte nach Florenz überführt werden. In dem Kondolenzbrief, den Vasari am 4. März an Lionardo Buonarroti nach Rom schrieb, teilte er auch mit, daß Herzog Cosimo beschlossen habe, Michelangelo in S. Maria del Fiore eine Statue zu setzen.*[3]) *Als seine letzte Ruhestätte aber hatte Michelangelo selbst die Gruft seiner Ahnen in Santa Croce bestimmt,*[4]) *obwohl er im Leben nach einem Zerwürfnis, das er mit den Mönchen*

16*. [1]) *Vgl. oben den Brief vom 13. Mai 1569 Anm. 3.*

[2]) *Gaye, Carteggio d' artisti III, 127. Guhl, Künstlerbriefe I, 169.*

[3]) *Vasari ed Milanesi VIII, 375. Vgl. Thode, Michelangelo I, 476ff.*

[4]) *Gaye, Carteggio III, 132.*

und ihren Arbeitern gehabt, die Kirche niemals wieder betreten hatte.[5] Das Denkmal Michelangelos im Florentiner Dom wurde noch lange vom Herzog geplant, aber niemals ausgeführt;[6] die Errichtung eines Grabmals in Santa Croce übernahm der Neffe Lionardo. Schon im Mai 1564 konnte Vasari an Cosimo I. schreiben, das Denkmal würde entsprechend dem Vermögen und dem Rang Lionardos ausfallen, nicht aber wie es sich eigentlich für den Ruhm Michelangelos gezieme.[7]

Vasari blieb die Seele des ganzen Unternehmens. Er hat für den Schmuck des Monumentes auch gleich anfangs den denkbar sinnreichsten Vorschlag gemacht. »Es ist mir eingefallen«, schrieb er an den Neffen,[8] »daß Michelangelo, wie ich selbst gehört und wie es auch Daniello und M. Tomaso de' Cavalieri und viele andere seiner Freunde wissen, die Pietà mit den fünf Figuren, die er selbst zerbrach, für sein Grabmal bestimmt hatte.[9] Und als sein Erbe würde ich herauszufinden trachten, wie Bandino sie erhalten hat.[10] Wenn Ihr Nachforschungen anstellt, um sie für das Denkmal zu erhalten, bedenkt, daß er sie nicht nur für sich selbst bestimmt hat, sondern daß er sich auch selbst in einem Greise dargestellt hat . . . Deswegen rate ich Euch, alles zu versuchen, sie wieder zu erhalten; denn ich weiß, daß Pierantonio Bandini außerordentlich liebenswürdig ist und Euch alles geben wird, was Ihr verlangt. Ihr aber würdet auf diese Weise vieles auf einmal tun: Ihr würdet Michelangelo das geben, was er selbst für sein Grabmal bestimmt hatte und Ihr würdet Sr. Exzellenz (dem Herzog) die Statuen lassen, die in Via Mozza sind, und würdet außerdem von ihm so viel dafür erhalten, um die ganzen Kosten des Denkmals zu bestreiten.«

Die feierlichen Exequien des Meisters in S. Lorenzo nahmen für die nächsten Wochen und Monate die Phantasie der Florentiner vollständig gefangen, und erst im November 1564 kam Vasari in einem Schreiben an den Herzog Cosimo auf die Denkmalsangelegenheit zurück.[11] Aber schon jetzt ist von

---

5) B. Varchi, Orazione funerale . . . nell' esequie di Michelangelo Buonarroti. Firenze. Giunti 1564, p. 38. Es scheint, daß Michelangelo in jüngeren Jahren die Absicht hatte, in Santa Croce eine Familienkapelle zu errichten.

6) Vasari VII, 317.

7) Gaye III, 136. Dagegen bezeugt Vasari ausdrücklich, daß die Marmorblöcke für das Denkmal vom Herzog Cosimo gestiftet wurden. Sie stammen aus der Werkstatt Michelangelos in Via Mozza und waren einst für die Medici-Denkmäler bestimmt gewesen.

8) Milanesi VIII, p. 378.

9) Die Gruppe besteht nicht aus fünf Figuren, sondern nur aus vier. Sie gelangte erst sehr viel später nach Florenz und wurde im Jahre 1722 hinter dem Hochaltar aufgestellt. Vgl. Condivi, Vita di Michelangelo ed. Gori. Firenze 1746, p. 119.

10) Hierüber zeigt sich Vasari später selbst aufs beste orientiert. Vgl. Milanesi VII, 243 und 244.

11) Vgl. Thode I, 480 ff, wo die weiteren Daten für die ganze Denkmalsangelegenheit am vollständigsten zusammengestellt sind. Auch Daniello da Volterra hatte sich angeboten, den Entwurf zu machen. Vgl. Thode I, S. 482.

Statuen Michelangelos für diesen Zweck nicht mehr die Rede, nur was noch an unbehauenen Blöcken in der Werkstatt des Meisters in Via Mozza vorhanden war, sollte für das Grabmal verwandt werden. Vasari erbot sich jetzt selbst die Zeichnung für das Denkmal zu machen und die Leitung der Angelegenheit zu übernehmen, und sein Vorschlag wurde von Vincenzo Borghini unterstützt.[12]) *Der Herzog war einverstanden und gleichzeitig wurden auch die Namen der Bildhauer genehmigt, welche die Statue ausführen sollten. Sie waren alle schon bei den großartigen Exequien Michelangelos beschäftigt gewesen. Giovannbatista di Domenico Lorenzi war ein Schüler des Cavaliere Bandinelli und wurde nach ihm Battista del Cavaliere genannt.*[13]) *Ihm fiel der Löwenanteil zu: den Sarkophag selbst mit den Ornamenten, die allegorische Statue der Malerei und auch die Büste Michelangelos hat er ausgeführt. Auch Giovanni di Benedetto Bandini, genannt Giovanni dell' Opera, war ein Schüler Bandinellis, in dessen Auftrag er einen großen Teil der Reliefs an den Chorschranken von S. Maria del Fiore gearbeitet hat. Er machte sich in Florenz vor allem als Porträtbildner einen Namen. Die Großherzöge Cosimo und Francesco mußte er immer wieder meißeln. Am Grabmal Michelangelos hat er die Allegorie der Architektur ausgeführt.*[14]) *Valerio di Simone Cioli da Settignano endlich arbeitete lange mit Tribolo zusammen, wurde dann in Rom von Raffaello da Montelupo eingeführt und erhielt dort zahlreiche Aufträge, antike Statuen zu ergänzen. Er hat am Grabmal Michelangelos die Allegorie der Skulptur gearbeitet, welche nicht, wie Borghini und andere nach ihm annehmen, die Mitte des Denkmals behauptet, sondern links an einer Seite hockt, durch die Statuette, welche sie in den Armen hält, aufs deutlichste charakterisiert.*[15])

Drei Zahlungen an Battista Lorenzi vom 23. März 1566, vom 21. Juni 1567 und vom 2. April 1568 hat schon Thode zusammengestellt.[16]) *Die drei auf die Arbeiten Lorenzis in S. Croce bezüglichen Dokumente, welche die Sammlung Hertz bewahrt, sind datiert vom 12. April 1567, vom 22. November 1567 und vom 27. Januar 1575. In den beiden ersten Dokumenten bittet Battista di Lorenzo seinen Auftraggeber Lionardo Buonarroti um kleinere Abschlags-*

---

[12]) *Gaye, Carteggio III, 150.*

[13]) *Über seine sonstigen Werke wird am ausführlichsten in Borghini's Riposo gehandelt. Ed. Milano 1807 III, 174. Vgl. Vasari VII, 638.*

[14]) *Vasari VII, p. 638. Borghini, Riposo III p. 221.*

[15]) *Vasari VII, p. 639. Borghini, Riposo III, 175. Das Denkmal ist gestochen bei Gori in der zweiten Ausgabe des Lebens Michelangelos von Condivi. Firenze 1746, p. 65. Auch Cicognara, storia della scultura 2. Ausg. Prato 1823. Tav. LXV hat die drei Allegorien gestochen, aber auch er schreibt fälschlich dem Battista Lorenzi die Skulptur zu und dem Valerio Cioli die Malerei. Ich hatte leider keine Gelegenheit die Frage an Ort und Stelle nachzuprüfen.*

[16]) *A. a. O. I, 481.*

zahlungen; das dritte und wichtigste Dokument ist die Quittung über 101 Lire und 15 Soldi als Restzahlung von 450 Dukaten, welche Lorenzi für seine Arbeit am Michelangelo-Monument verdient hatte, die hier noch einmal in allen Einzelheiten aufgezählt wird. Von einem Putto, das auch Vasari erwähnt hat, heißt es ausdrücklich, daß es nicht zur Aufstellung gelangte.

Noch sehr viel später als die Skulpturen müssen die Malereien fertig geworden sein — ein von Putten getragener Baldachin und eine Pietà von einem Marmorrahmen eingefaßt —, welche ein Schüler Pontormos und Gehülfe Vasaris, Battista di Matteo Naldini, gemalt hat. Naldini hatte sich zuerst in Florenz durch ein großes Gemälde für die Exequien Michelangelos in San Lorenzo einen Namen gemacht.[17] *Er hatte in einem viel bewunderten Gemälde den Meister als Lehrer und Abgott der kunstbeflissenen florentiner Jugend verherrlicht. Sein Schreiben an Lionardo Buonarroti in der Sammlung Hertz, in welchem er als Lohn für seine Malereien in Santa Croce 20 Dukaten erbittet, ist vom 27. Juni 1578 datiert. Borghini handelt in seinem Riposo ausführlich über Leben und Werke Naldinis, eines äußerst fruchtbaren Malers, der aber der modernen Kunstgeschichte eigentlich unbekannt geblieben ist.*[18]

Lange noch bevor das Denkmal fertig war, wurde zwischen den römischen und florentiner Freunden Michelangelos wegen der Grabschrift verhandelt. Es galt mit möglichst wenig Worten möglichst viel zu sagen, und auch in dieser Kunst fanden sich die Florentiner schließlich den Römern überlegen. Drei diesbezügliche Briefe des Diomede Leoni an Lionardo Buonarroti haben sich gleichfalls unediert in der Sammlung Hertz erhalten. Leoni ist es endlich nach vielen Bemühungen gelungen, von zwei berühmten Literaten der Zeit Marcantonio Mureto und Paolo Manutio, Epigramme zu erhalten. Aber die Florentiner wünschten eine kürzere Fassung, die sie dann selber gefunden haben.

Trotz der redlichen Bemühungen Vasaris und aller derer, welchen das Andenken Michelangelos teuer war, ist das Grabmal in Santa Croce der Größe des Meisters wenig würdig. Weder Battista di Lorenzo noch Giovanni Bandini noch Valerio Cioli waren Bildhauer von Gottes Gnaden. Die Gemälde Naldinis sind fast völlig zerstört. Nur Michelangelo selbst hätte sich ein Denkmal schaffen können, das seiner würdig gewesen wäre, und so wird man stets bedauern, daß sich des Meisters Wille nicht erfüllte, daß nicht die Pietà von S. Maria del Fiore in Santa Croce die Stätte bezeichnet, wo Michelangelos sterbliche Reste ruhen.

---

17) *Vasari VII, p. 308.*

18) *Riposo III, p. 192ff. Es heißt hier unter anderem: »Fece dopo a richiesta di M. Alessandro Pucci il ritratto del Cardinale Ruberto Pucci«. Ein Porträt des Kardinals Pucci, der im Jahre 1544 in Rom starb, wird in der Wiener Gemäldegalerie dem Sebastiano del Piombo zugeschrieben. Sollte Battista Naldini dieses Bild gemalt haben?*

II. Gedichte und Widmungen an Michelangelo.

1*. Lobgedicht und Epigramme des F. Pona.

Per la Cleopatra di marmo,
Opera di Michelangelo
Bonaroti
Posseduta dall' Auttore.[1])

In bellezza spirante, o marmo inciso,
Deh qual Pimmaleon cò suoi scalpelli
Fè la bocca amorosa e gli occhi belli
E tre Grazie racchiuse in un sol uiso?

Ah, c' humano poter tanto non sale!
Ti scolpì sù nel Ciel la man d' Amore,
Che per leuar à Fidia il primo honore
In scalpello diuin cangiò lo strale.

Ti scolpì Amore e t' animò dipoi,
E là ue' l Nilo i' suoi gran regi inchina,
D' alta beltà ti stabili regina,
Chiara dal fosco occaso a i bianchi eoi.

Viuesti un tempo e tributarie havesti
D' ossequio le prouincie e di tesoro;
E Roma ancor l' imperioso alloro
Chinar humile al tuo bel piè scorgesti.

S. 2

Ma ria Fortuna, a tuoi gran fasti auersa,
La vita del tuo spirto, Antonio, uccise;
E la fè' de vassali errar permise
Fra le schiere nimiche (ahimè) dispersa.

E all' hora fù, che ingiuriosa sorte
Suggeri a la tua man trà infidi fiori
In picciol angue ismisurati horrori
E in un dente minuto horrenda morte.

Hebbe forza il veleno, anzi 'l dolore
D' irrigidir le membra e pietra farne;
Ma uiua carne in marmo e marmo in carne
Mira l' occhio confuso e ammira il core.

1*. [1]) *Eine Marmorbüste Kleopatras, die irgendwelchen Zusammenhang mit der Kunst Michelangelos hätte, kommt in der Michelangelo-Literatur nicht vor. Vielleicht wurde die hier besungene nach der bekannten Zeichnung ausgeführt, die sich in zwei Kopien im Louvre und in der Casa Buonarroti erhalten hat. Vgl. im folgenden IV Cavalieri-Dokumente 3 Nr. 2. Brief Cavalieris an den Herzog Cosimo I.*

S. 3 Tu piangi, o marmo vivo; et odo il grido,
Che da la bocca tua manda l' affanno;
E al mirar del tuo sen l' infausto[a]) danno,
Ahi, ch' anch' io per dolor mando uno strido.

Ma ahime, ch' in pietra hor mi trasformo anch' io;
E già mortal rigor la mente opprime;
Già col corso uital mancan le rime,
Adio Carmi, a Dio Cetra, e Lauri, a Dio.

F. Pona.[2])

Rom, Sammlung Harry Hertz.

(Wohl) Autograph. Ganz eigenhändig geschrieben und unterschrieben. Papier c. 20×29 cm. 4 Seiten (2 Blatt). Beschrieben S. 1—3; auf S. 4 als Rückaufschrift: Cleopatra.

In demselben modernen Umschlag liegt ein Blatt (2 S.) Papier, c. 20×28½ cm; darauf von anderer Schrift, aber wohl aus derselben Zeit, die zwei folgenden Epigramme:

A una testa di Michelagnolo Buonarroti
di bronzo in sala alla Pietraia.[3])

Sat magnum
Tua sola loco
decus addit imago.

Nel cortile sotto una testa di Bruto[4])
cominciata e non finita

1*. a) infausto *korrig. aus* atroce.

[2]) *Maffei, Verona illustrata II, 452 schreibt von Francesco Pona, einem Veroneser Arzte, daß er eine ungeheuere Anzahl von Büchern verfaßte »con sommo applauso di quell' età«. Er führt auch einige Hauptwerke auf: plantarum historia anatomica; la lucerna; la Cleopatra; Medicae artis Compendium usw. Vgl. auch Tiraboschi, Storia della lett. Ital. Napoli 1781. VIII, 197. Pona, geb. 1594 in Verona, starb nach 1652.*

[3]) *Die Villa La Petraja wurde von Brunelleschi am Fuß des Montemorello erbaut und war eine der herrlichsten Villen der Medici. Der Großherzog Peter Leopold ließ hier auch einen berühmten Brunnen von Tribolo aufstellen. (Vasari ed. Milanesi II, 331 Anm. 2 und VI, 79 Anm. 2.) Die erste, soweit ich sehe in der Michelangelo-Literatur völlig unbekannte, Inschrift bezieht sich auf die Bronzebüste Michelangelos, die aus dem Besitz des Antonio Del Francese da Castel Durante im Jahre 1570 an den Herzog von Urbino gelangte. Nach dessen Tode fiel sie den Medici zu und heute befindet sie sich im Museo Nazionale zu Florenz. (Vgl. Vasari VII, 332.)*

[4]) *Auch die Büste des Brutus war, wie wir dieser Aufzeichnung entnehmen, in der Villa La Petraja aufgestellt. Das berühmte Epigramm stammt aus der Feder Bembos. Vgl. Duppa, The life of Michel Angelo Buonarroti p. 250. Ausführlich behandelt über diese auf Bitten des Donato Giannotti für den Kardinal Ridolfi gearbeitete Büste I. A. Symonds, The life of Michelangelo Buonarroti. London 1893 (2. Auflage) II, p. 251 und 252. Die Büste war früher in den Uffizien und ist heute im Bargello aufgestellt.*

M. Dum Bruti scultor effigiem A.
de marmore ducit
B. In mentem sceleris[b]) venit et abstinuit. F.

2. Widmung der italienischen Übersetzung der »Roma Trionfante« des Biondo da Forli durch den venetianischen Verleger Michele Tramezino an Michelangelo (1548).

[*Titelblatt f. A I*] Roma Trionfante
di Biondo da Forli,
Tradotta pur hora per Lucio
Fauno di latino in buona
lingua uolgare.

[*f. A III'—A VI*]

A Michelagnolo Buonarroti Michele Tramezino.

De le molte cose degne di marauiglia, che gia hebbe Roma ne tempi che si altamente fiorì, tra le principali furono le dipinture, le statue, li edifici di tanta maestà, et bellezza, et di si grande artificio, che anchora insin a hoggi uengono pur assai di quasi tutto l' mondo, studiosi di cio, per uedere le reliquie, che di lor son rimaste; et ne riportano a casa disegni, impronti, et ritratti d' ogni ragione, et con tali esempi auanti, s' ingegnano di accostarsi quanto piu posseno a quella perfettione dell' arte, a cui si felicemente li Antichi si auicinarono, et tra li altri che hanno cio fatto uoi solo M. Michelagnolo cosi ci siate arriuato, che difficile cosa è, poter ben giudicare, se le opere uostre piu si assomigliano a quelle eccellenti antiche, ò piu quelle alle uostre; anzi posto da canto la debita riuerenza, ch' all' antichita si porta, chiaramente si uede, che anchor che sia necessario, che chi segue altrui, li sia doppo; uoi non di meno con la grandezza dello ingegno, et dello studio uostro, superata questa tal necessita, siate passato inanzi a uostri maestri, et li Antichi e moderni di gran lunga ui hauete lasciati a dietro: Pero che la doue li altri appena una sola di dette arti hanno intieramente saputo, uoi di tutte tre, Dipintura, Scoltura, Architettura, sete Maestro perfettissimo, et unico, cosa si rara, et non piu per adie|tro ueduta, che ueramente puo dirsi, hauer questa uostra eccellenza da uoi solo origine. Et benche tra li antichi si legga non so che di Eufranore; forse di qualche somiglianza alla uarieta dello ingegno uostro; nel ualore pero, si fu diuerso da uoi, ch' egli poche opere fece senza difetti, et di tutte le uostre, non a pur una pare che si possi apporre, et quelli che in una

b) sceleris, *darüber, ober der Zeile:* scelus.

sola furono stimati eccellenti, tanto par che rimanghino minori di uoi, quanto che non solo delle arti, ma delle opere anchora, li auanzate in gran numero. Per cio che nella Dipintura, piu figure penso io che habbi la capella uostra di Sisto, et appresso lei quella che hor fate di Paolo, che non hebbe ne il fatto d' arme di Paneo, ne il Portico di Polignoto, ne la Tauola di Cebete, anchor che non dipinta, ma finta; ne di quanto altro, dalli scrittori si fa mentione. Nella maestria poi, et nell' arte, hanno saputo alcuni disegnare, et non colorire, molti questo, et non quello: altri fare i contorni, e' mezi no: L'ombre, et non i profili: altri animali, et non huomini: chi uestiti, et non ignudi: chi una cosa, et non l' altra, et niuno quasi mai è uscito d' una sola sua maniera, secondo che delli antichi si legge ne libri: et de moderni si uede per le mura, et uoi si come nel tutto delle tre dette arti: cosi anche nelle parti siete uniuersale, et come ciascuna di loro ui è propria, cosi uoi di tutte insieme siete posseditore. Ilche da chi ben cio intende, si puo ageuolmente conoscere in molte altre cose, ma piu nel | la detta capella: oue tutte le maniere, tutte le carnagioni, tutti e mouimenti, tutte le posature, tutti li stati possibili d' un corpo humano, et tutti li affetti dell' animo si ueggono ispressi: con i scorci, sporti, sforzi, et mille altri particolari, nelli antichi gia miracoli, e' n uoi cose ordinarie, si naturali, si uiui, si proprij, che si potria quasi dire, che appena la Natura stessa ci saprebbe aggiungere; anzi (che non parra forse pur uerisimile, et non di manco è uerissimo) ogni di da lei ueggiamo, ciechi, monchi, zoppi, et corpi tutti mostruosi, et ratratti prodursi: et da uoi non pur un' ogna si puo ritrouare fuori della sua misura, et che non habbi la uera proportione. Il medesimo auiene nella Scoltura, piu pare che habbiate fatto uoi solo tra tanti impedimenti che ui hanno ritardato, che molti di quelli Prassitelli et di que' Lisippi in sommo agio et sommo otio, et in quanto durò tutta l' eta loro. Il Gigante, la Notte, l' Aurora, l' un et l' altro Duca, et la nuoua sagrestia di san Lorenzo in Firenze, il Cupidine, il Bacco, la Pieta, le tre statue co 'l resto della sepoltura di Giulio in Roma, la di bronzo gia in Bologna, et altrove altre cose, sono tante, et son tali, che quando alla uostra uita, una solamente di loro uoi hauessi fatta, sempre ne riportaresti laude immortale. Hora pensi ogniun che premij, quali honori, et che gloria meritamente se ui debbono, quando uoi uno solo, senza quasi chi ui habbi, ne i ferri affilati, ne stemperati i colori, non che con altri aiuti, o altri | ministri, tutto cio hauete fatto si diuinamente, et sempre con una diligenza, un finimento, una nettezza, una patienza infinita, et a chi non l' ha ueduta da non creder mai. Pero che l' ingegni sublimi come il uostro è quanto piu in alto si leuano, tanto men sogliono curarsi di tornare al basso, et tutti fissi, et attenti a maggiori imprese,

F. A IIII' F. A V

ben ispesso le minori non cosi pregiare. Hanno queste arti, come l' altre che uan seguendo i uestigi della Natura, principalmente tre gradi uno sotto l' altro al pari, e 'l terzo sopra di lei, uoi che si ualorosamente, insin da uostri uerdi anni salisti a questo ultimo, non pero ui sdegnate, scendere hora in su 'l primo, hora in su 'l secondo, et ouunque fa bisogno per tutti discorrere, ma con tal contrapeso, con tanta dignita, et uaghezza, che in ogni luogo apparite uguale a uoi stesso, et cosa non è che facciate o piccola, o grande, nella quale non risplenda, non so che sòpra humano, Eroico, Diuino, che abbaglia lo intelletto altrui, et empie di stupore il mondo. Onde non men che faccino le stelle dal sole, non solo i uostri discepoli: ma i maestri anchor d' altri, hanno da detto splendore preso un nuouo lume, a cui tanto si accendono i desideri di quelli che son di queste arti, che hoggi mai dello antico poco si curano. Tacio della Architettura, pero che assai ne fauella Fiorenza uostra, et fannone certissima fede la libreria, e ripari che in essa si ueggono: da quali ogniun puo comprendere, quanto nelle tre parti che da tal arte si aspettano, for|tezza, commodita, ornamento, ogni cittade di uoi si potria *F. A* promettere. Pur che o uoi questa all' altre uolessi antiporre, o ueramente alle uostre piu che humane, et infinite uirtu, fussino et uite infinite, et piu che humane forze congiunte. Ma questo non è il proposito, che mi ha mosso a scriuerui: Pero che dire io a uoi delle lode uostre, non so quanto si conuenga, ne a la uostra modestia, ne al mio non altro saperne, che poca parte di tante, che la fama sparge. Ritornando dunque a quello che da principio lasciai, dico che le cose antiche, per la lor tanta grandezza, et perfettione, non solo da molti artifici sono state ritratte, ma da diuersi autori, a memoria perpetua in più libri scritte. De quali come di piu membra hauendo Biondo Flauio da Forlì, istorico tra latini de nostri tempi assai celebre, fatto come un corpo, et scrittone il libro chiamato Roma Trionfante; giudicandola io una di quelle opere, che a ciascuno che la legga possi et dilettare, et giouar non poco, a fin che piu ne sian partecipi, che prima non erano, l' ho fatta tradurre in lingua nostra uolgare, et pensando meco stesso sotto nome di chi si douessi dar fuora, subito di uoi mi souuenne. Il quale hauendo gia ridotta con la maggior parte delle opere sopranominate, et riducendo ogni giorno la citta di Roma nello antico suo splendore, et forse piu chiaro, et quanto in questa parte a uoi si appartiene, facendola di nuouo trionfare: non ueggo a chi piu ella ragioneuolmente si debba, che a | uoi. Altrimenti ben so io, che cosi fatto mio dono poco ui puo *F. A* giouare, o piacere, non contenendo in se cosa, che a uoi nuoua sia, et che o non uediate ad ogni hora con li occhi, o non penetriate con la mente, anzi gia l' habbiate in essa, come in idea certissima, et larghissimo

fonte, di tutto cio che di perfetto in tal cose si possa desiderare. Ma s' ella forse a uoi non fia ne di diletto alcuno, ne di giouamento, voi certo sarete a lei di utile, et di honor grandissimo, percio che quando non per altro, per uenir solamente nelle uostri mani, et starsene all' hombra, anzi luce del nome, et del fauor uostro, sara Roma ueramente piu che trionfante. Vi prego dunque a riceuerla, con quello amore, et quello animo, che da me si manda, ne per merito alcuno ch' io habbia con uoi, che pur non mi conoscete, non che altro, ma per lo nobile sugetto, et pe 'l nome di Roma ch' ella porta seco. Il quale nome conseruato, cresciuto, et illustrato da uoi, in quanto si è detto, non dubito che anchora in questo farete il medesimo, et io sopra ogni altra cosa, sempre haro da gloriarmi, di hauer a tal mia fatica saputo eleggere, si honorato, si raro, si buono, et si gran Protettore.

[*Am Schluß, f. 368*:]

In Venetia, per Michiele Tramezzino.

Nel MDXXXXVIII.

Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 241 und Anm. 1 und Anhang II C II, S. 785.

3. Widmung von Carlo Lenzoni's nachgelassener Schrift »Difesa della lingua fiorentina e di Dante« durch den Herausgeber Pierfrancesco Giambullari an Michelangelo (1556/57).

[*Titelblatt*] Carlo Lenzoni.

In difesa della | lingva Fiorentina, | et di Dante. | Con le regole da | far bella et | nvmerosa | la prosa. | Con Priuilegio. |

In Fiorenza | MDLVI.

Zunächst (S. 3—4) Widmung des Herausgebers Cosmo Bartoli: »Allo illvstr. et eccell. sig. il S. Cosmo de Medici II. dvca di Firenze.«

5 [*S. 5—6.*] Al virtvosissimo Michelagnolo Bvonarroti; Pierfrancesco Giambvllari. S. [= *salute*].

Sofocle[a]), quel gran Tragico, de' l quale si honoratamente parla Aristotile, disse già, mentre poeticamente insegnaua il uiuer ciuile, Michelagnolo eccellentissimo: e' bisogna che il vivo serva al defvnto, et come tenuto à morire anche egli, lo soccorra sempre, et lo aiuti; Sententia certamente molto notabile, et ben degna di cotanto huomo. La quale quante uolte mi si è presentata all' animo, perche apertamente mostra ella il uero, tante uolte mi sono conosciuto debitore di due cose, alla dolce memoria del nostro Carlo Lenzoni. Primieramente de' l ridurre in un' corpo solo, et appresso mandare in luce, queste honorate

3. a) *Das hier gesperrt Gedruckte ist in dem Originaldrucke fett gedruckt.*

fatiche, tanto animosamente prese da lui, per la giusta et uera Difesa, del nostro diuinissimo Dante, et della lingua che noi parliamo: Et secondariamente, de lo indrizzarle, et sacrarle à uoi, come haueua deliberato egli stesso, per quanto insieme ne ragionammo infinite uolte; Et non certo senza ragione. Conciosia che hauendoui sempre conosciuto, per sommamente giudicioso; et sapendo che la Pittura, et la Poesia, sono tanto simili infra di loro, che quella (come ogn' un sà) è chiamata Poesia mutola, et questa, Pittura con la fauella, ui teneua per non punto meno eccellente, in questa che in quella: Perilche ragionando in tutta questa opera, de la Bellezza, Eccellencia, et Virtù dello unico et uero Poeta; ancora che sino al di d' hoggi, mal conosciuto forse da molti, si persuadeua che à uoi solo, unico certo in tutte le cose, et eccellentissimo nel giudicio, meritamente si conuenisse lo indrizzarla. Aggiugneuasi à questo per non ragionare al presente di quello amor singulare, et fuor di misura, che per la somma cognitione che sopra ogn' altro hauete di lui, portaste sempre a questo Poeta; aggiugneuasi dico, una tacita osseruatione, di alcune conformità, che tra uoi et Dante appariscono, degne certo d' esser notate. Imperò che, oltra che l' uno, et l' altro di uoi, è nobile, et Fiorentino, et eccellentissimo nella sua professione; Dante con le tre scientie, Imitatiua, Naturale, et Diuina, ci hà partorito luce si gran|de, et splendor si chiaro; che impossibile è non uederlo, a chi non *S. 6* serra gliocchi à se stesso: Et uoi con le tre uostre Arti Pittura, Scultura, et Architettura, hauete tanto illustrato et le Menti et gli occhi degli huomini, che da qualche ostinato in fuori nessun' può scusarsi de falli. Dante se bene auanti di lui, et negli stessi Tempi suoi, erano stati molti Toscani, Maestri di Rime, et di uarij et diuersi componimenti; Fu pure ueramente il primo, che per la marauigliosa unione predetta, condusse il Poema a tanto alto grado, che è si puo piu tosto ammirarlo, che pareggiarlo; Et uoi se bene auanti di uoi, et ne' tempi uostri, hanno con somma lode operato alcuni, in qual si è l' una d' esse tre Arti; solo pure et nanzi ad ogn' altro, marauigliosamente abbracciandole tutte dentro a uoi stesso, hauete tanto inalzato l' honor di quelle, che si puote et si debbe piu tosto imparar da uoi, che sperar di paragonarui. Dante, et sia questa l' ultima, che troppo sarebbe lungo il trouarle tutte; se forse non hà trasceso tutti gli Antichi, Latini et Greci, correndo pur con essi tanto del pari, che nessun' gli mette piè innanzi, giustamente è ammirato et stupito per l' uniuerso, da chiunche ben lo conosce: Et uoi, se non gli hauete forse passati, pareggiando niendimanco tanto gli Antichi, che le statue uostre per alcun tempo state sotto terra, et appresso ridotte in luce, guadagnarono il pregio et il nome, delle piu belle, et piu merauigliose Anticaglie, che si sian' uiste ne' tempi nostri; Meritamente siete lodato,

et celebrato eccessiuamente, da chiunque uede, et considera, quel che uoi fate. Mossesi dunque Carlo con gran' ragione, a uoler dedicarui questa Difesa: Et io con forse non molto meno, per la debita esecutione di quel desiderio che dalla Morte gli fu interotto, al presente ue la presento. Accettatela benignamente: perche in un' tempo medesimo, ne sarete honorato uoi, satisfatto esso Carlo, et io sciolto da quel legame, che la pia, et quasi christiana sentencia detta di sopra, strettamente m' haueua auuolto. Et auuenga che uoi non mi siate per questo in obligo alcuno, perche io ui dono il uostro medesimo, desidero pur sommamente, et ui prego che uoi m' amiate: Perche io da' l canto mio, et ui amo certo con tutto 'l cuore, et con la mente sempre ui inchino, et riuerisco. Viuete felicemente.

[*Am Schluß:*] Stampata in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino, con priuilegio del sommo Pont. Papa Paolo IIII et della Cesarea Maesta. Et dell' Illustriss. et Eccellentiss. Signore, il Signor Duca di Fiorenza. MDLVII.

Vgl. Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 564 und Anhang II C II, S. 785.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Frage der van Eyck-Technik.

Von **Dr. A. Eibner**, Privatdozent.

Bezüglich der Lösung dieser in meinem letzten Aufsatze »Die Öl- und Temperamalerei in historisch-naturwissenschaftlicher Betrachtung«[1]) kurz berührten Frage habe ich auf drei Gesichtspunkte hingewiesen, die hier zum Ziele führen können: 1. die Quellenforschung, 2. maltechnische Versuche, 3. chemisch-mikroskopische Untersuchung. Das erste dieser Arbeitsgebiete setzt große Objektivität des Bearbeiters voraus. Man hat sich vor zu weit gehenden Schlüssen aus den Texten zu hüten. Es ist zwischen den darin enthaltenen Tatsachen und der an letztere angeknüpften eigenen Kombination streng zu unterscheiden. Auf diese Weise entgeht man der Gefahr, den Quellen mehr zu entnehmen, als sie enthalten.

Die älteste Überlieferung über die van Eyck-Technik besitzen wir in »Le vite de' più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino ai tempi nostri« von Giorgio Vasari, Maler aus Arezzo. Das Werk erschien in Florenz in erster Auflage im Jahre 1550, also ca. 100 Jahre nach dem Tode des Jan van Eyck.[2]) Die einschlägigen Stellen finden sich in den Introduzzioni und in der Beschreibung des Lebens des Malers Antonello da Messina.

Bezüglich der Qualität des Vasari als Schriftsteller ist zwar bekannt, daß seine Schriften sowohl historische als technische Ungenauigkeiten aufweisen; auch ist ihm eine gewisse Schwulstigkeit der Sprache eigen, die ihm u. a. den Namen des Kunstschwätzers von Arezzo eintrug; da wir jedoch weder ein früheres, noch ein genaueres und selbständiges späteres Dokument über die Erfindung der van Eyck besitzen, so ist es notwendig, diese Mängel des Werkes in Kauf zu nehmen. Außerdem ist zu berücksichtigen, daß Vasari Maler von Beruf war und daher bezüglich des rein malerischen Teiles seiner Ausführungen kompetent ist. Es wird aus den folgenden Textstellen dieses Autors ersichtlich werden,

---

[1]) Techn. Mitteilungen f. Malerei, Jahrg. 22, Heft 14—17.

[2]) Jan van Eyck starb im Jahre 1446.

daß auch seine Darstellung der vorwürfigen Frage sachlich und anschaulich durchgeführt ist.

Die Angabe des Vasari[3]) am Beginne des XXI. Kap. des Proemio (introduzzione), der Einleitung zu seinen Lebensbeschreibungen, daß Jan van Eyck der Erfinder der Ölmalerei sei,[4]) ist, wie allgemein bekannt, unrichtig und bedeutet für uns nur, daß die van Eyck vom Jahre 1410 ab nicht mehr in Tempera malten, bezw. daß ihre Erfindung in einer neuen Methode der damals in der Malerei im allgemeinen Sinne des Wortes längst bekannten Ölanwendung bestand.

Zur vollen Würdigung der speziellen Angaben über diese Erfindung in der Biographie des Antonello sind natürlich sämtliche einschlägigen Stellen der Introduzzioni und besonders des Kap. XXI, welches über die Ölmalerei handelt, sowie einige vorausgehende und folgende heranzuziehen. Sie geben in ihrer Gesamtheit einen Überblick darüber, was Vasari über die Ölmalerei seiner Zeit wußte, und lassen eine vollständigere Beurteilung der Hauptstellen in der Biographie des Antonello zu, als diese allein aus dem Zusammenhange herausgerissen zu geben vermöchten. Hat man sodann noch die Zuverlässigkeit der Angaben des Vasari mittels älterer einwandfreier Quellen über diesen Gegenstand geprüft, so gewinnt man ein ziemlich vollständiges Bild dessen, was Vasari mit seinen allerdings dürftigen, aber wahrscheinlich keineswegs unrichtigen Angaben über das Wesen der Erfndung der van Eyck gemeint haben mag, bzw. was er nicht gemeint haben kann.

Zur Beurteilung der folgenden Texte ist es wichtig, zu wissen, daß Vasari, von seinem bekannten Irrtum ausgehend, in seiner Darstellung der Entwicklung der Malerei in den Introduzzioni durchwegs die neue Manier der van Eyck in schärfsten Gegensatz zur bisherigen Temperamalerei und ihre Unzulänglichkeit stellt. Daß auch Vasari ebenso wie seine Zeitgenossen und Vorgänger die Ölmalerei künstlerischen Inhaltes kannte, geht aus folgender Stelle im XVIII. Kap. hervor: »Tutte le pitture adunque ò à olio, ò à fresco, ò à tempera si debbon fare talmente unite ne' loro colori.« Im XIX. Kap. findet sich eine Stelle ähnlichen Inhaltes, die außerdem beweist, daß van Eyck die Ölmalerei nicht

---

3) Ich bediente mich der Originales der k. b. Staatsbibliothek vom Jahre 1550, der ersten Ausgabe, in der das Werk von Vasari erschien, und der Ausgabe Le Monnier vom Jahre 1848.

4) »Fu una bellissima inventione et una gran commodità all' arte della pittura il trovare il colorito à olio; di che fu primo inventore in Fiandra Giovanni da Bruggia.« D. h.: Eine sehr schöne Erfindung und eine große Annehmlichkeit für die Kunstmalerei bestand in dem Funde des Malens mit Öl. Der erste Erfinder davon war Johann von Brügge.

erfunden haben kann, bzw. daß Vasari dies wußte; sie lautet: »Molti de' nostri artefici vagliono assai negli altri lavorii, cio è à olio, ò à tempera«; d. h. »Viele unserer Künstler sind auch Meister in den anderen Arbeitsmethoden, nämlich in Öl und in Tempera.« Es war unmittelbar vorher von der Freskomalerei die Rede gewesen. Diese allerdings 100 Jahre nach dem Tode des Jan van Eyck geschriebenen Worte machen, da sie ohne jeden Hinweis auf diesen geschrieben sind, ganz den Eindruck, daß Vasari etwas längst Bekanntes mitteilte, wie denn auch historisch feststeht, daß die Maltechnik in Öl lange vor Vasari und vor den van Eyck bekannt war,[5]) sowie daß Vasari das Traktat des Cennino vom Jahre 1437 kannte, in dem die Ölmalerei erwähnt wird. Die zitierte Stelle des Vasari: »Fu una bellissima inventione« usw. ist also ein allerdings nicht entschuldbarer historischer Fehler. Im Kap. XX definiert Vasari die Temperamanier als Malerei mit Eigelb und bemerkt hierbei, daß nur bei den blauen Pigmenten Pergamentleim oder Gummi an Stelle von Ei als Bindemittel verwendet werde. Am Schlusse dieses Kapitels fährt er fort: »Et poi venuto il lavorare à olio che ha fatto per molti mettere in banda il modo della tempera, si come oggi veggiamo; che nelle tavole et nelle altre cose d' importanza si è lavorato et si lavora ancora del continuo«; d. h.: »Es kam sodann das Arbeiten in Öl auf, welches manche Maler das Temperaverfahren beiseite setzen ließ, wie wir heute sehen und welches bei Tafelbildern und anderen Sachen von Bedeutung gehandhabt wurde und noch heute im Gebrauche ist.« Der aus dieser Stelle zu ziehende Schluß ist derselbe, wie der aus der vorangegangenen gezogene. Man kann also dem Vasari wohl kaum den Vorwurf machen, er habe den van Eyck die Erfindung der Ölmalerei im ganz allgemeinen Sinne des Wortes zuschreiben wollen. Nachdem Vasari im XXI. Kap. die Nachfolger der van Eyck in Flandern und Italien aufgezählt, hebt er die Vorzüge der neuen Art von Ölmalerei mit folgenden Worten hervor: »Questa maniera di colorire accende più i colori; ne altro bisogna che diligenza et amore; perchè l' olio in se si reca il colorito più morbido, più dolce et delicato et di unione et sfumata maniera più facile che gli altri et mentre che fresco si lavora i colori si mescolano et si uniscono l' uno con l' altro più facilmente. Et in somma gli artefici danno in questo modo bellisima grazie et vivacità et gagliardezza alle

---

[5]) Eastlake weist in seinen Materials for a History of Oil Painting im Kap. III: The earliest practise of Oil Painting p 30. nach, daß die Ölmalerei in England im 13. und 14. Jahrhundert bekannt war. Ch. Dalbon: »Les origines de la peinture à l' huile.« Paris, Perrier & Co. 1904, zeigt, daß in Frankreich die Ölmalerei, allerdings meist als Bannermalerei ebenfalls im 13. Jahrh. bekannt war.

figure loro, talmente che spesso ci fanno parere di rilievo le loro figure et che elle eschino de la tavola. Et massimamente quando elle sono continovate di buono disegno con invenzione et bella maniera. Ma per mettere in opera questo lavoro si fa così: Quando vogliono cominciare ciò, ingestato che hanno le tavole o quadri, gli radono et datovi di dolcissima colla quattro ò cinque mani con una spugna, vanno poi macinati i colori con olio di noce o di seme di lino (benche il noce è meglio perchè ingiallo meno) et così macinati con questi olii che è la tempera loro non bisogna altro quanto à essi che distengerli col penello. Ma convienne far prima una mestica di colori seccativi, come biacca, Giallolino, Terre de campane mescolati tutti in un corpo solo et quando la colla è secca impiastarla su per la tavola; il che molti chiamano la imprimatura.« Zu deutsch: »Diese Art zu malen macht die Farben feuriger; man braucht nur Sorgfalt und Liebe zur Sache; denn das Öl an sich macht das Kolorit schon zarter, feiner und delikater und gestaltet die Vereinigung und die abgetönte Manier leichter als die anderen Malweisen und so lange man ins Nasse malt, mischen sich die Farben und vereinigen sich miteinander viel leichter. Die Künstler geben in dieser Manier ihren Figuren die schönste Grazie, Lebenswahrheit und Kraft derart, daß ihre Figuren uns oft Reliefe zu sein und aus der Bildfläche herauszutreten scheinen. Und dies ganz besonders, wenn sie in guter Zeichnung, mit Erfindung und in schöner Manier gefertigt sind. Um eine solche Arbeit ins Werk zu setzen, verfährt man also: Wenn die Maler anfangen wollen, d. h. wenn sie die Tafeln eingegipst haben, schleifen sie dieselben, tragen vier bis fünf handvoll besten Leim mit einem Schwamm auf; dann werden die Farben mit Nuß- oder Leinsamenöl angemacht (obwohl das Nußöl besser ist, weil es weniger vergilbt), und nachdem so die Farben mit diesen Ölen, beziehungsweise mit der Mischung aus ihnen angerieben sind, bedarf es nichts weiteren als sie mit dem Pinsel aufzustreichen. Aber es ist gut, vorher eine Grundierung mit trocknenden Farben zu machen, wie Bleiweiß, Neapelgelb und Erdfarbe, die alle zu einer Farbe zusammengemischt werden, und wenn der Leim trocken ist, diese auf die Tafel aufzutragen. Dies nennen viele die Imprimatur.«

Es ist hier sowohl die künstlerische Erscheinung von Ölbildern, wie die Art ihrer Herstellung mit so hinlänglicher Schärfe gekennzeichnet, daß ein Zweifel darüber, ob Vasari das Wesen der künstlerischen Ölmalerei seiner Zeit gekannt habe, nicht bestehen kann. Besonders bemerkenswert erscheint, daß er die trocknende Wirkung gewisser Pigmente auf die Öle gekannt hat. Im XXII. Kap., in dem die Malerei auf Mauern besprochen wird, erwähnt Vasari u. a. schon das olio bollito et cotto,

d. h. gesottenes und gekochtes Öl, und gleich darauf findet sich folgende noch wichtigere Stelle: ». . . . . . tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice; perchè facendo questo non accade poi vernicarla«; d. h.: »Man mischt immer unter die Farben etwas Firnis; denn tut man dies, so braucht man nachher nicht zu firnissen.« Wir werden später sehen, daß Vasari von den Bildern des van Eyck schreibt, daß sie nicht gefirnist zu werden brauchten. Die weitere Stelle: »et poi fa in una pignatta una mistura di pece greca et mastico et vernice grassa et quello bollito, con un penell grosso si da nel muro« zeigt noch deutlicher, also die vorige, weshalb diese Farben nicht gefirnist zu werden brauchten: Sie lautet zu deutsch: »Sodann mache in einem Kochtopfe eine Mischung von griechischem Pech, Mastix und fettem Firnis und trage sie nach dem Kochen mit einem dicken Pinsel auf die Mauer auf.«

Vasari hatte also von der zu seiner Zeit längst üblichen Anwendung von Ölharzfirnissen Kenntnis und kannte ferner ihre Zubereitung durch Kochen der Öle mit Harzen zum Zwecke der Auflösung der letzteren. Sollten auch diese Firnisse vor den van Eyck nur für handwerkliche Arbeiten verwendet worden sein, so steht der Annahme nichts entgegen, daß diese sie in verbesserter Form bei Herstellung von Kunstwerken anwandten. Doch dies ist Kombination.

Nur mit Hilfe der zitierten Stellen ist es möglich, die bekanntlich sehr kurz und dürftig gehaltenen Stellen in der Biographie des Antonello da Messina über die Erfindung der van Eyck ganz im Sinne des Autors zu interpretieren. Indem wir zu dieser selbst übergehen, ist es vorher von hohem Interesse, jene Stelle im Beginne der Biographie genauer zu besehen, wo Vasari von der Unzulänglichkeit der Temperamalerei spricht; sie lautet; »Avendo eglino[6]) massimamente cercato di ridurre in miglior grado la pittura, senza pensare a disagio o spesa o ad alcun loro interesso particolare. Sequitandosi adunque di adoperare in su le tavole ed in su le tele non altro colorito che à tempera; il qual modo fu cominciato da Cimabue l' anno 1250, nello stare egli con que' Greci, e seguitando poi da Giotto et dagli altri, de' quali si è insino a qui ragionato; si andava continuando il medesimo modo di fare: sebbene connoscevano gli artefici, che nelle pitture a tempera mancavano l' opere d' una certa morbidezza e vivacità, che arebbe potuto arecare, trovandola, più grazia al disegno, vaghezza al colorito, et maggior facilità nell' unire i colori insieme; avendo eglino sempre usato di trattegiare l' opere loro per punta di penello. Ma sebbene molti avevano, sofisticando, cercato di tal

cosa; non però aveva niuno trovato modo che buono fusse, nè usando vernice liquida, o altra sorte di colori mescolati nelle tempere. E fra molti che cotali cose o altre simili provarono, ma invano, furono Alesso Baldovinetti, Pesello et molti altri; a niuno de' quali riuscirono l' opere di quella bellezza et bontà che si erano immaginati. Et quando anco avessino quello che cercavano trovato; mancava loro il modo di fare che le figure in tavola posassino come quelle che si fanno in muro; ed il modo ancora di poterle lavare senza che se n' andasse il colore; e che elle reggessino nell' essere maneggiate ad ogni percossa delle quali cose ragunandosi buon numero d' artefici avevano, senza frutto, molte volte disputato. Questo medesimo desiderio avevano molti elevati ingegni che attendevano alla pittura fuor d'Italia cio è i pittori tutti di Francia, Spagna, Alemagna et d' altre provinzie. Avenne dunque, stando le cose in questi termini, che lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stimato per la buona prattica che si aveva nel mestiero acquistato, che si dilettava dell' archimia a far di molti olij per far vernici ed altre cose, secondo i cervelli degli uomini sofistichi come egli era.«

Zu deutsch: »Es haben viele Meister sich außerordentlich bemüht, die Malerei auf eine höhere Stufe zu bringen, ohne Unbequemlichkeit und Ausgaben zu scheuen oder an Sonderinteressen zu denken. Da man nun auf Tafeln und auf Leinwand keine andere Malweise verwendete als die Tempera, eine Art von Malerei, die von Cimabue im Jahre 1250 begonnen wurde, indem er hierbei sie den Griechen entlehnte und die dann von Giotto und den anderen Meistern, von welchen wir bisher sprachen, fortgesetzt wurde, so fuhr man fort, sich derselben Methode zu bedienen, obwohl die Künstler wußten, daß die in Tempera gemalten Werke einer gewissen Weichheit und Lebhaftigkeit ermangelten, die, hätte man sie gefunden, der Zeichnung mehr Grazie, dem Kolorite mehr Anmut und größere Leichtigkeit in der Vermischung der Farben miteinander hätte bringen können, da sie stets gewohnt waren, ihre Arbeiten mit der Spitze des Pinsels zu schraffieren. Doch, obwohl viele Künstler in sophistischer Weise derartiges gesucht haben, so hatte noch niemand eine Methode gefunden, die passend gewesen wäre, weder durch Anwendung von vernice liquida,[7]) oder von anderen Arten mit den Bindemitteln vermischter Farben. Unter den vielen, welche solche oder andere Dinge probierten, aber umsonst, waren Alesso

---

7) Vernice liquida heißt wörtlich »flüssiger Firnis« und ist eine Auflösung von Sandarak oder Mastix in einem trocknenden Öle unter Anwendung der Hitze bereitet; ein Öllack im heutigen Sprachgebrauche. Diese waren lange vor Vasari in Anwendung.

Baldovinetti,[8]) Pesello und viele andere; keinem von diesen gelang es, Werke von jener Schönheit und Güte zu schaffen, wie sie es sich vorgestellt hatten. Und wenn sie auch gefunden hätten, was sie suchten, es fehlte ihnen die Manier, zu bewirken, daß die Figuren auf den Tafelbildern hafteten wie jene, welche man auf der Mauer zu machen versteht; ebenso ferner die Manier, sie waschen zu können, ohne daß die Farbe abging und daß sie keinem Schaden durch Berührung ausgesetzt waren. Es hat sich eine große Anzahl von Künstlern oftmals versammelt, um über diesen Gegenstand zu verhandeln, jedoch umsonst. Denselben Wunsch hatten viele auserlesene Geister aus Malerkreisen außerhalb Italiens, nämlich alle Maler in Frankreich, Spanien, Deutschland anderen Ländern. Als die Dinge so standen, geschah es, daß in Flandern Johann von Brügge, ein dort sehr geschätzter Künstler, infolge der Geschicklichkeit, die er sich in seinem Fache erworben hatte, sich anschickte, verschiedene Sorten von Farben zu prüfen, und da er sich mit Alchemie beschäftigte,[9]) viele Öle zu bereiten, um Firnisse herzustellen, sowie andere Mittel, wie dies eben spekulativen Köpfen eigen ist, wie er einer war.«

Aus dieser Stelle geht für den unbefangenen Leser zweierlei hervor. 1. daß Vasari die Nachteile der alten Temperamanier sehr genau kannte. Die Schilderung davon ist so plastisch, daß jeder Maler Freude daran haben kann.[10]) 2. daß Vasari diese so genaue Schilderung der Unbequemlichkeit und Unzulänglichkeit der Temperamalerei wohl auch zu dem Zwecke gemacht haben wird, um die neue Erfindung der van Eyck in desto glänzenderes Licht zu setzen. Hieraus folgt für den Leser der Schluß, daß diese Erfindung nicht in einer Abart derselben Manier beruhen dürfte, die Vasari so schlecht beurteilte, zumal da in den bisher zitierten Texten und auch in den späteren nirgends von einer Beimischung von Ei zum Öle gesprochen wird.

Im weiteren Texte des Vasari werden wir zunächt damit bekannt gemacht, daß Jan van Eyck anfangs noch in Tempera malte, denn es wird von einem Bilde erzählt, dem er nach der Vollendung »den Firnis gab«: »Poichè l'ebbe con molta diligenza condotta a fine, le diede la vernice, e la mise a seccarsi al sole come si costuma«,

---

[8]) Ich komme auf diese Stelle noch zurück.

[9]) Diese Stelle wird im folgenden besprochen werden.

[10]) Eastlake behauptet in seiner »Examination of Vasari's statements respecting the invention of van Eyck«; Vol. 1. der Materials etc. pag. 219—267 sogar, daß Vasari die Nachteile dieser Methode übertrieben habe, und weist darauf hin, daß die Bilder von Filippo Lippi zweifellos in Tempera gemalt sind und daß der angenehme Auftrag, den sie zeigen, von einem Zusatze von Honig zur Tempera herrühre.

d. h.: »Nachdem er es mit großem Fleiße vollendet hatte, gab er ihm den Firnis und stellte es zum Trocknen an die Sonne, wie es üblich war«. Die Tafel zersprang, wie Vasari weiter erzählt, und als van Eyck sich den Schaden besah, beschloß er etwas zu unternehmen, damit ihm die Sonne keinen solchen Schaden mehr zufügen könne. Vasari fährt weiter fort: »E così recatosi non meno a noia la vernice, che il lavorare a tempera, comminciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che seccasse all' ombra senza mettere al sole le sue pitture«, d. h.: »Und nachdem er nicht nur des Firnissens, sondern auch des Malens in Tempera überdrüssig geworden war, fing er an, darüber nachzudenken, wie er eine Art von Firnis machen könne, der im Schatten trocknete, so daß er seine Bilder nicht an die Sonne zu stellen brauchte. Diese Stelle bedeutet nichts anderes, als daß van Eyck die alte Methode der Temperamalerei mit nachherigem Firnissen wegen ihrer Nachteile aufgab. Er hatte, wie aus dem Vorausgegangenen zu schließen, zwei Gründe hierfür: 1. die mangelhafte Ausdrucksfähigkeit und spröde Art des Auftrages der damaligen Tempera, 2. das zu langsame Trocknen der bisherigen Schlußfirnisse. Er suchte also einen Firnis zu erfinden, der im Schatten, d. h. rasch trocknete. Setzen wir voraus, daß er ihn wirklich fand, so folgt aus der Stelle, daß van Eyck die Temperamalerei verließ, daß er diesen Firnis auch anders anwendete, als man es bei Tafelbildern bisher zu tun gewohnt war. Es wird sich aus den nun folgenden Stellen im Vasari erweisen, daß diese Schlußfolgerung berechtigt ist.

Diese Stellen sind es, welche, falls man die bisher zitierten nicht vorher gelesen hat, Zweifel an dem Wesen der Erfindung der van Eyck aufkommen lassen könnten, die aber im Zusammenhange des Ganzen ein ziemlich klares Bild dessen geben, was van Eyck erfand, sie lauten:

»Onde poichè ebbe molte cose sperimentate et pure et mescolate insieme; alla fine trovò, che l'olio di seme di lino et quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati, erano più seccativi di tutti gli altri. Questi dunque, bolliti con altre sue misture gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo avevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide che il mescolare i colori con questi sorti d'olij dava loro una tempera molto forte, et che secca, non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice; et quello che più gli parve mirabile, fu che si univa meglio che la tempera infinitamente.« Zu deutsch: »Nachdem er viele Mittel, sowohl rein als mit einander gemischt, probiert hatte, fand er zuletzt, daß das Leinöl und das Nußöl unter allen Ölen, die er darauf untersucht hatte, am

besten trocknend sind. Diese also, gekocht mit andern seiner Mixturen, gaben ihm den Firnis, den er und auch alle Maler der Welt lange ersehnt hatten. Nachdem er verschiedene Proben angestellt hatte, sah er, das das Mischen der Farben mit diesen Sorten von Ölen ihnen eine sehr feste Bindung gab, und daß diese, einmal trocken, nicht allein das Wasser nicht mehr zu fürchten hatte, sondern auch die Farbe so leuchtend machte, daß sie ihr Glanz von selbst und ohne Firnis gab.[11]) Und was ihm noch wunderbarer schien, war, daß sie sich unendlich viel besser verband als die Tempera.«

Betrachtet man diese Textstelle zunächst nur für sich allein, so geht schon aus dem Schlußpassus bis zur Evidenz hervor, daß nach Vasari die Erfindung des van Eyck in einem anderen Material bestanden haben muß, als es die bisherige Tempera war; Vasari hätte sonst nicht sagen können, daß das Mittel unendlich viel besser band als die Tempera. Es geht aber noch aus zwei weiteren Stellen das gleiche hervor: Vasari sagt, daß das Mittel von selbst und ohne Firnis Glanz besaß. Es ist bekannt, daß alle Temperamalerei nach dem Trocknen matt ist und erst durch den Schlußfirnis Glanz erhält. Man muß also notwendig schließen, daß das Mittel der van Eyck den Firnis schon enthielt. Daß dies der Fall war, geht aus der weiteren Stelle hervor, wonach Lein- und Nußöl mit anderen Mixturen gekocht wurde. Nimmt man nun aber die letzte Textstelle von »Onde poichè« bis «infinitamente« als Ganzes und verbindet damit gedanklich die vorhergegangenen mit ihrer so drastischen Schilderung der Unzulänglichkeit der Tempera und erwägt endlich, daß Vasari in der ganzen Stelle: »Onde poichè« nirgends vom Ei spricht, obwohl er in der Biographie des Baldovinetti gleich zu Beginn eine unbrauchbare Mischung von Eigelb und Öl erwähnt und daher es sicher bei Antonello auch getan hätte, wenn diese Mischung sich bewährt hätte, so kommt man zu der unabweisbaren letzten Schlußfolgerung, daß die Erfindung der van Eyck überhaupt nicht in der Anwendung irgend eines Temperabindemittels, d. h. eines Eigelb enthaltenden Gemisches, bestanden haben könne. Dieser Schluß ergibt sich direkt aus Vasari ohne Zuhilfenahme irgendeines anderen Schriftstellers.[12])

Die Frage nach der Art des neuen Mittels zu lösen, ist nun Sache der Kombination, obzwar man versucht sein möchte, zu behaupten, Vasari habe auch diese im Prinzip schon gelöst. Er spricht sowohl in

---

[11]) Man vergleiche hiermit die schon zitierte Stelle: »Tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice; perchè facendo questo non accade poi vernicarla«.

[12]) Die Schilderung des Carel van Mander von der Erfindung der van Eyck ist eine erweiterte Kopie des Berichtes von Vasari und bringt keine neuen sachlichen Momente.

der Einleitung zu den Vite, wie auch in der Hauptstelle wiederholt von »vernice«, was, wie wir wissen, einen Öllack, oder zumindest gekochtes Trockenöl (Lein- und Nußölfirnis) bedeutet. An zwei Stellen macht er Mitteilung über die Zubereitung dieser Lacke durch Kochen bestimmter Harze in trocknenden Ölen, d. h. vom Auflösen derselben in letzteren. Im Zusammenhalte mit der erwähnten Stelle, wonach die Malereien der van Eyck nach 1410 ohne gefirnist zu sein schon Glanz besaßen, muß man schließen, daß dieser einen gekochten Firnis, oder einen Öllack, und zwar einen rascher trocknenden als die seither verwendeten, benützte, mit dem er die Pigmente anrieb, so daß er also mit Ölfirnis- oder Ölharzfarben malte.

Diese aus den Texten sich völlig ungezwungen ergebende Schlußfolgerung zogen u. a. auch Merrifield, Merimée, Hendrie, Mottez und der bekannte Schriftsteller Eastlake. Frz. von Reber erblickt nicht gerade in dem erhöhten Glanze und der transparenten Leuchtkraft der van Eyckschen Werke das Neue dieser Technik, da diese Vorteile auch bei Wasser- und Temperamalerei durch Firnisüberzüge schon damals bis zu einem gewissen Grade erreichbar waren. Dagegen sei bei rasch trocknenden Bindemitteln wie diesen ein länger andauerndes Verarbeiten des Farbenauftrages im Nassen zur Erzielung weicher Übergänge und ebensowenig das Übergehen der trocken gewordenen Stellen mit durchsichtigem Lasuren zum Zwecke harmonischer Zusammentönung möglich gewesen. Hierzu habe nur die Öltechnik das geeignete Mittel geboten. Die van Eyck hätten es erst ergriffen, als sie sich in der Gouachetechnik des Miniaturwerkes und in der Tempera des Tafelbildes an der Grenze des Möglichen sahen, und so sind sie nach Frz. von Reber in diesem Sinne und im Gegensatze zum längst verwendeten Ölanstrich im gewerblichen Sinne wie in der Schild- und Bannermalerei tatsächlich die Erfinder der Ölmalerei.[13]) Neuerdings kam Ch. Dalbon[14]) zu einem ähnlichen Urteil über das Vehikel der Van Eyck wie Eastlake, während andere Autoren wie Ilg und Knackfuß, ohne die technischen Details bei Vasari genauer zu berücksichtigen, die Erfindung auf rein maltechnisch-künstlerischem Gebiete zu finden glauben, und Franz Gerh. Cremer die Anwendung einer besonderen Sorte von Trockenöl des Candlenußöles durch die van Eyck annimmt.[15])

---

[13]) Prof. Dr. Frz. von Reber: Geschichte der Malerei vom 14. bis 18. Jahrh. und Vorlesungen über Kunstgeschichte.

[14]) Vgl. Fußnote 5.

[15]) Franz Gerh. Cremer: Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei. Düsseldorf 1899, S. 42 ff.

Auf die Einzelheiten der Hypothesen von Eastlake und Dalbon werde ich erst später eingehen können. Hier möchte ich jene von E. Berger besprechen, welche vereinzelt dasteht. Dieser Künstler erblickt in der Erfindung der van Eyck die erstmalige Anwendung von Ei-Öltempera, also einer Emulsion von Eigelb mit Trockenöl und Wasser, für rein künstlerische Zwecke und glaubt in den angezogenen Stellen bei Vasari Beweise für die Richtigkeit seiner Hypothese zu finden.

Ich werde zu zeigen versuchen, daß diese Annahme weder in sprachlicher, noch in sachlicher Hinsicht zutreffend ist. Nach ersterer Richtung hin ist zunächst die Stelle in den Introduzzioni des Vasari: »macinati con questi olij che è la tempera loro« nicht beweisend dafür, daß die van Eyck die Tempera von Ei und Öl verwendeten. Vasari und ältere Autoren, z. B. Cennino, gebrauchen bekanntlich das Wort »tempera« in doppeltem Sinne: 1. in der Bedeutung »Bindung«, Bindemittel im allgemeinen bzw. »Mischung«, 2. im Sinne von »Temperabindemittel« im speziellen, d. h. Eigelb.[16]) Überall, wo dieses Wort nur mit dem bestimmten oder unbestimmten Artikel vorkommt, mit Ausnahme der einzigen Stelle: »meglio che la tempera infinitamente« bedeutet es bei Vasari nur »Bindemittel«. In den Zusammensetzungen: à tempera, il modo della tempera dagegen bedeutet es die Malweise. Diese doppelte Bedeutung des Wortes tempera bei Vasari wird aus der Stelle »Onde poichè« bis »infinitamente« vollkommen deutlich. In der Stelle »macinati con questi olij che è la tempera loro« kann das Wort tempera also nur mit »Mischung« übersetzt werden. Die event. Anwendung des Plurals »le tempere« ändert hieran nichts, wie aus der Stelle im Antonello: »ne usando vernice liquida o altra sorte di colori mescolati nelle tempere«, wo tempere nur Bindemittel heißen kann, hervorgeht. Es ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß in dem ersten Zitate dasselbe Wort, im Singular gebraucht, mit »Tempera« zu übersetzen ist. Es ist ferner bekannt, daß man zur Zeit des Vasari unter Temperabindemittel nicht ausschließlich Eigelb verstand (vgl. Anm. 15). Beweisend hierfür ist die folgende Stelle im XX. Kap. der Introduzzione: Nachdem Vasari berichtet hat, daß Eigelb mit jungen Feigenzweigen zusammen gemischt und verrieben wird, fährt er fort: »Et questo chiamavono colorire à tempera. Solo gli azzuri temperavono[17]) con colla di carnice; perche la giallezza dell' uovo gli faceva diventar verdi, ove la colla gli mantiene nell' essere

[16]) Die Bezeichnung »tempera« erhielt ihre spezifische und engere Bedeutung zunächst, um die betr. Malweise vom al fresco-Malen und später vom Ölverfahren zu unterscheiden.

[17]) Hier ist auch das Verbum temperare in seiner ursprünglichen Bedeutung gebraucht = mischen, tempern.

suo; el simile fa la gomma«, d. h.: »Dies nannte man in Tempera malen. Nur die blauen Farben wurden mit Hautleim angemacht, da das Gelbe des Eies sie grün färbt, während der Leim die Farbe nicht verändert. Ähnlich verhält sich Gummi.« Diese Textstelle schließt Zweifel bezüglich der Übersetzung der Worte »colorire à tempera« und »temperavano« völlig aus.

Berger zitiert ferner eine Stelle bei Michel Angelo Biondo[18]) vom Jahre 1549, die beweisen soll, daß Öltempera in dem von Berger gebrauchtem Sinne, also Ei-Ölemulsion schon um diese Zeit gebräuchlich gewesen sei. Die Stelle lautet: »Quando anchora, stende sopra il muro secco con la tempera de l'ovo, overo con l'oglio, quando sopra il legno et quando sopra la tela lavora et penge con tempera d'oglio et di colla anchora.«

Es ist klar ersichtlich, daß in dieser Stelle das Wort »tempera« jedesmal nur »Bindemittel« bedeuten kann. Dies erhellt schon aus dem Passus »con la tempera de l'ovo, overo con l'oglio«. Es sind hier die Tempera mit Ei und das Ölbindemittel als zwei verschiedene Verfahren bezeichnet. Es kann daher die nachfolgende Stelle »con tempera d'oglio« nicht Eiöltempera bedeuten, um so weniger, als nachher die Stelle folgt: »et di colla anchora«, die dem Sinne nach ergänzt bedeutet: »et tempera di colla auchora«. Es ist also tatsächlich in dem ganzen Zitate das Wort »tempera« eindeutig angewandt und kann nur mit »Bindemittel« übersetzt werden. Nimmt man hinzu ein Zitat aus Cennino Kap. 161, wo es heißt: »vernice liquida è più forte tempera che sia«, d. h. die vernice liquida ist das stärkste Bindemittel, das es gibt, so erkennt man, daß kein Grund vorliegt, das Wort tempera bei Vasari, wenn es mit dem bestimmten oder unbestimmten Artikel auftritt, mit »Eitempera« zu übersetzen, wenn das Wort ovo nicht unmittelbar angeschlossen ist, und noch weniger, eine Ei-Ölemulsion darunter zu verstehen.

Bezüglich der sachlichen Gründe für die Richtigkeit der Schlußfolgerungen, welche die übrigen Interpreten des Vasari zogen, möchte ich auf das Vorausgegangene verweisen und hier nur der Übersicht wegen noch einmal zusammenfassen, was aus dem Texte von Vasari diesbezüglich zu entnehmen ist, bzw. die Beweise berühren, auf welche Berger sich stützt.

1. Vasari spricht in bezug auf die Erfindung des Jan van Eyck nur von Mischungen von Lein- und Nußöl mit altre sue misture, d. h. mit anderen seiner Mixturen. Aus den Introduzzioni dürfte zu entnehmen sein, daß Vasari hierunter Harze versteht.[19]) 2. Ei oder Eigelb wird

[18]) E. Berger, Maltechnik der Renaissance, p. III u. 19.

[19]) Es liegt wohl sehr nahe, unter altre sue misture, einer derart vagen Bezeichnung, nicht wie Berger das Eigelb zu verstehen, das dem Vasari ja geläufig war, son-

nirgends erwähnt. 3. die Bilder der van Eyck waren nach dem Fertigstellen glänzend, ohne gefirnißt worden zu sein. Mit Ei-Ölemulsion gemalte Bilder sind nach dem Trocknen matt, was Berger auch zugibt.[20]) 4. Es wird in den Introduzzioni und in der Hauptstelle bei Antonello ausdrücklich vom »Kochen« der Mischungen gesprochen. Bei Ei-Ölemulsionen darf nicht gekocht werden. Vasari erwähnt, daß Jan van Eyck in Alchemie dilettierte. Zu jeder Zeitepoche naturwissenschaftlichen Arbeitens gehört eine besondere Methodik.

Die alchimistischen Operationen des ausgehenden 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts zeichnen sich durch Anwendung hoher Temperaturen aus. Daher liest man in dieser Zeit viel vom Destillieren, Sublimieren, Schmelzen, Kalzinieren usw. Es ist ersichtlich, daß ein Maler des 15. Jahrhunderts, der seine alchimistischen Kenntnisse auf die Temperierung der Farben anwendet, nach der Manier seiner Zeit die Öle kocht und siedet event. »destilliert« und Harze in der Kochhitze darin auflöst, nicht aber nach moderner Temperamanier bei gewöhnlicher Temperatur mischt. Es hat also Berger der Stelle »che si dilettava dell' archemia« und dem Worte »bollite« zu wenig Beachtung geschenkt.

5. Berger zieht eine Stelle in der Biographie des Malers Baldovinetti, wo von einer von diesem angewendeten Mischung von Eigelb und vernice liquida gesprochen wird, als Hinweis des Vasari auf die Erfindung der van Eyck an. Es ist nicht ersichtlich, warum Vasari, wenn er glaubte, daß das Mittel Baldovinettis identisch oder ähnlich dem der van Eyck gewesen sei, er dies nicht an der rechten Stelle erwähnt hätte. Daß er dies jedoch nicht glauben konnte, geht aus der Textstelle selbst hervor; sie lautet: »... temperando i colori con rosso d'uovo mescolato con vernice liquida fatta a fuoco. La qual tempera pensò che dovesse le pitture diffendere dall' acqua; ma ella fu di maniera forte, che dove ella fu datta troppo gagliarda, si è in molti l'opera scrostata; e così, dove egli si pensò aver trovato un raro e bellissimo segreto, rimase della sua opinione ingannato.« Zu deutsch: »Indem er (Baldovinetti) die Farben mit Eigelb vermischt mit vernice liquida, die in der Hitze bereitet war, mischte. Diese Tempera sollte, wie er glaubte,

dern Harze, deren Kenntnis damals noch im argen lag. An einer anderen Stelle bringt Berger das Wort »immixtura« mit dem Begriff Ei-Ölemulsion gedanklich in Zusammenhang; wohl ebenso mit Unrecht wie oben den Ausdruck altre sue misture.

[20]) Es erwähnt Berger allerdings, daß man einer Malerei in Ei-Öltempera Zwischenlagen von Firnis geben kann. Die letzte Übermalung mit dieser Tempera wird aber dann doch wieder relativ matt sein, und dies steht im Widerspruche mit der Stelle bei Vasari: »gli dava lustro da per se senza vernice«. Vgl. hierzu auch meine Ansichten über die Anfertigung von Kopien für vorliegenden Zweck. Techn. Mitt. f. Malerei Jahrg. XXII, S. 209.

die Bilder vor Nässe schützen; doch sie war so starker Art, daß, wo sie zu dick aufgetragen wurde, das Bild an vielen Stellen Sprünge bekam. Und so sah er sich, obwohl er anfangs geglaubt hatte, ein seltenes und sehr schönes Geheimnis gefunden zu haben, in seiner Annahme getäuscht.«[21]) Übrigens ist die betreffende Stelle auch noch aus dem Grunde nicht beweisend für die Richtigkeit der Bergerschen Hypothese, weil das Mittel von Baldovinetti nicht unter den Begriff Ei-Ölemulsion fällt, da ihm das Wasser fehlt.

6. Berger erwähnt ferner folgende Stelle bei Vasari als beweisend für seine Annahme: »E ancorachè cotali pitture avessero in sè quell'odore acuto, che loro davano i colori e gli olij mescolati insieme e particolarmente quando erano nuove, onde pareva che fusse possibile conoscerli«, d. h.: »Und da solche Gemälde jenen scharfen Geruch an sich hatten, den ihnen die Farben und die miteinander gemischten Öle gaben, und ganz besonders, solange sie frisch waren, so schien es, daß es möglich sei, sie zu erkennen.«

Berger glaubt in der Erwähnung jenes Geruches einen Beweis für die Anwesenheit von Eigelb in den Mischungen der van Eyck zu haben, da dieses beim Faulen riecht und dieser Geruch gedeckt bzw. sein Auftreten durch antiseptische Zusätze verhindert werden muß. Dies ist nicht zutreffend; denn Vasari nennt den Geruch »acuto«, d. h. wörtlich »spitzig«, im übertragenen Sinne »stechend«. Nun richt ein faules Ei nicht stechend. Vasari sagt deutlich, daß der Geruch von den olij mescolati insieme herrührt, d. h. von den miteinander gemischten Ölen; er hätte wohl besser gesagt, von dem Kochen der Ölmischungen. Beim Kochen von fetten Ölen entsteht bekanntlich Acroleïn, welches einen wahrhaft stechenden Geruch besitzt. Außerdem riechen auch die Zersetzungsprodukte der Harze, die mit den Ölen gekocht wurden, keineswegs faulig. Berger erwähnt eine Stelle bei Lomazzo, wo von Zugabe von Spiköl zur Farbenmischung zu obigem Zwecke die Rede ist, das man heute noch zur Konservierung von Temperagemischen benutzt, und schließt, daß der »odore acuto« der Bilder der van Eyck von Spiköl hergerührt haben müsse. Dieser Schluß ist keineswegs zwingend; denn Spiköl riecht nicht stechend, sondern angenehm aromatisch bzw. ätherisch.

In Zusammenfassung aller aufgeführten Momente gelangt man zu dem Schlusse, daß Berger für die Richtigkeit seiner Hypothese, die Erfindung der van Eyck sei Ei-Öltempera, d. h. eine Emulsion von Eigelb und Trockenölen in Wasser, gewesen, bei dem Schriftsteller Vasari kein Beweismaterial vorfindet.

---

21) Vgl. hiermit die Stelle im Antonello: E fra molti usw.

Daß Mischungen von Eigelb und Ölen zu anderen Zwecken als für Malerei vor den van Eyck in Anwendung waren, hat Berger mehrfach gezeigt.[22]) Er erwähnt ferner das Vorkommen einer im St. Marcus-Manuskript »lavoro a olio a putrido« genannten Malweise. Es ist aus dem Texte bei Berger nicht klar ersichtlich, ob dieses Bindemittel nur eine Mischung aus gleichen Teilen Wasser und Eigelb, wie sie das oben erwähnte Manuskript enthält, oder eine Mischung aus Eigelb, Wasser und Öl, wie Berger wohl annimmt, ist. Das Manuskript stammt aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts. Daß diese Malart zu van Eycks Zeiten bereits bekannt war, ist z. Z. durch Dokumente nicht festzustellen, und es kann daher von »schlagender Beweiskraft« dieses Zitates für die Richtigkeit der Hypothese von Berger nicht die Rede sein. Ebensowenig dürfte Bergers Schlußfolgerung, »daß die Brüder van Eyck die Neuerung und Umwälzung der Technik, welche in der Emulgierung von Ölen zu Malzwecken besteht, in die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts eingeführt haben«, eine zwingende sein, da sie bislang der Beweise aus dem einzigen Autor, der die Erfindung zuerst erwähnte, entbehrt.[23])

In der Einleitung zu dieser Studie wurde als zweite Methode, das Rätsel der van Eyck-Technik zu lösen angeführt, maltechnische Versuche hierüber anzustellen. Grundlegender Gedanke ist hier, daß die so charakteristische Technik der Gemälde der van Eyck am besten mit einem Materiale nachgeahmt werden kann, das dem der van Eyck nahe kommt bzw. mit ihm identisch ist. Es ist hier davor zu warnen, dieser Art von Beweisführung allzu viel Gewicht beizulegen. Wenn es auch unbestritten ist, daß das Material die Technik, den Stil schafft und daß in extremen Fällen dieser Beweis völlig zureichend sein mag, so ist doch darauf hinzuweisen, daß im speziellen Falle die Sachlage wesentlich komplizierter ist. Es ist zwar unbestritten, daß man in alter Temperamanier nicht jene Wirkung erzielen kann, wie in Öl, daß daher beide Arten von Malerei stilistisch im engsten Sinne des Wortes verschieden sind. Vasari hat dies in sehr drastischer Weise geschildert. Bekanntlich vermag man aber mit einem Materiale, das nicht so grundverschieden vom Vorbilde ist, wie etwa Holz von Metall, Kopien herzustellen, die den Originalen täuschend ähnlich sehen. Diese Wahrnehmung ist tagtäglich in den Galerien alter Meister zu machen. Es wird daher

---

[22]) Maltechnik des Mittelalters S. 230 und 231.

[23]) Ob es vom künstlerischen Standpunkte aus möglich erscheint, mit Ölharzfarbe event. unter Zusatz von essentiellen Ölen Effekte zu erzielen, wie sie den van Eyck gelangen, oder nicht, gehört nicht hierher. Die Beweisführung hat sich hier nur auf den Text von Vasari zu stützen.

theoretisch und praktisch möglich sein, mit fetten Ei-Ölemulsionen, die in technischer Anwendbarkeit vielleicht etwa in der Mitte zwischen der alten Tempera und dem Öle stehen, je nach Willen den Tempera- oder Ölbildern ähnliche Werke zu schaffen. Es sollen die beiden in der Münchener alten Pinakothek befindlichen Kopien des Mathias Coxcye nach van Eyck, die Maria und den Johannes des Genter Altares darstellend, den Originalen äußerst ähnlich sein. Erstere sind während der Regierungszeit Philipps II. von Spanien gemalt, also vielleicht etwa um die Zeit, in der Vasari seine Vite schrieb. Sollte dieser Umstand nicht beweisend für die Richtigkeit obiger Annahme sein, zumal da z. Z. nicht bewiesen ist, daß Coxcye mit van Eyckschen Farben kopierte? Aus diesen Gründen entbehrt die genannte Art von Beweisführung der nötigen Schärfe.

Durchaus exakt ist dagegen unter ganz bestimmten Voraussetzungen die dritte Methode, nämlich jene der chemischen Untersuchung der betreffenden Gemälde event. in Verbindung mit mikroskopischer Beobachtung. Die Annahme von Borucki, daß diesen Untersuchungen große Teile wertvoller Gemälde zum Opfer fallen würden, trifft auf diesen speziellen Fall keineswegs zu. Echte Ölbilder enthalten im Bindemittel der Pigmente keinen Stickstoff; in Ei-Tempera- oder Ei-Ölemulsion gemalte Bilder weisen dagegen Stickstoff auf und können dadurch unter gewissen Bedingungen sicher erkannt werden. Über die Details der betreffenden Methoden vermag ich erst zu berichten, wenn die Untersuchungen alter Gemälde nach dieser Richtung ermöglicht und beendet sein werden. Vor ihrem Abschlusse, oder ehe aus Quellen nachgewiesen ist, daß die van Eyck nach 1410 sich der Ei-Ölemulsionstempera für ihre Tafelbilder bedienten, ist ein endgültiges Urteil über die von den Van Eyck nach dem Jahre 1410 verwendeten Bindemittel nicht zu fällen.

Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei.

Aus Anlaß der kunsthistorischen Ausstellung, veranstaltet von der Stadt Nürnberg 1906.

Von **Friedrich Dörnhöffer.**

Im Zusammenhange mit einer großen bayerischen „Jubiläums-Landes-Ausstellung“ wurde von der Stadt Nürnberg in diesem Sommer eine historische Ausstellung Nürnberger Kunst veranstaltet. Die letzten Jahre hatten in raschem Wechsel eine Reihe glänzender Vorbilder solcher Veranstaltungen gebracht; man braucht nur Namen wie Brügge, Paris, Dresden, Erfurt, Düsseldorf, Berlin zu nennen, um eine Folge von kunsthistorischen Ereignissen zu bezeichnen. Wer aber in Nürnberg etwas zu finden erwartete, was diesen Ausstellungen an die Seite zu stellen gewesen wäre, der mußte eine Enttäuschung erfahren. Waren auch einzelne Teile des Kunstgewerbes, so namentlich die Gold- und Silberarbeiten, dann Werke der Schmiedekunst in mannigfaltigen Sammlungen vertreten, so hat man es meines Erachtens doch nicht verstanden, das Gesamtbild der Ausstellung so imponierend zu gestalten, wie es Nürnberg seiner großen Vergangenheit wohl schuldig gewesen wäre. Was aber die große Kunst und insbesondere die ältere Malerei, mit der sich diese Bemerkungen ausschließlich beschäftigen wollen, angeht, so muß es ausgesprochen werden, daß die Ausstellung ein sicheres historisches und ästhetisches Gefühl, wie auch eine richtige Fühlung mit der Forschung leider vermissen ließ. Es lag hier zweifellos ein Fehler in der Organisation vor, den das Vorwort des Kataloges in der Mitteilung enthüllt, daß die gesamte fachwissenschaftliche Durchführung der Ausstellung und deren Arrangement einer einzigen Kraft, und zwar (fügen wir hinzu) einer, was das hier zu besprechende Gebiet betrifft, unerprobten Kraft anvertraut war.[1])

Es könnte nun vielleicht überflüssig erscheinen, dem Gelingen oder Mißlingen einer Ausstellung, die heute schon geschlossen und morgen vergessen ist, eine derart ausführliche Besprechung zu widmen. Dieser Zweck allein würde natürlich die Mühe nicht lohnen. Ich habe dabei

[1]) Nur für die Abteilungen der Urkunden, Handschriften und Stadtansichten stand die wertvolle Unterstützung Archivrat Dr. Mummenhoffs zu Gebote.

auch ein Anderes im Sinne. Wenn ich die Ausstellung jetzt in Erinnerung durchwandere, so reizen gerade ihre Lücken und Fehler dazu, sie in Gedanken zu dem zu ergänzen, was sie hätte sein können, und so bietet sich mir eine willkommene Gelegenheit, das ganze Gebiet durchstreifend — doch ohne mich zur Vollständigkeit nach irgendeiner Richtung hin verpflichtet zu fühlen —, den Fachgenossen eine Anzahl von Einzel-Beobachtungen zur Prüfung vorzulegen, die durchaus nicht alle erst aus Anlaß dieser Ausstellung entstanden, sondern zum Teil Ergebnis längerer Beschäftigung mit der Nürnberger Kunst sind, die jedoch vielfach bei dieser Gelegenheit inner- und außerhalb der Ausstellung eine erneuerte Kontrolle erfuhren. Müssen meine Mitteilungen hier leider darauf verzichten, sich durch Abbildungen in feste Fühlung mit dem Leser zu setzen, so darf ich doch annehmen, daß die zu besprechenden Werke, wenigstens soweit sie auf der Ausstellung zu sehen waren, den Fachgenossen noch in frischer Erinnerung vor Augen stehen.

Bevor ich jedoch an das Einzelne herantrete, sind einige Bemerkungen über das Ganze der Ausstellung nicht zu unterdrücken. Was man sich als leitendes Ziel der Veranstaltung vorgesteckt hatte, spricht das Katalog-Vorwort aus: »Wir hatten es auf nichts als auf bisher unbekanntes oder weniger bekanntes oder nicht allgemein zugängliches oder an seinem Standort nicht zur gebührenden Geltung kommendes Material abgesehen.« Vermochte man aber diesen Grundgedanken wirklich festzuhalten? Das mag auf einige Stücke aus Privatsammlungen zutreffen, aber was Privatbesitz überhaupt zur Ausstellung beigetragen hat, ist überraschend gering an Umfang und mit wenigen Ausnahmen auch an Wert.[2]) Ferner mag es auf einige Werke zutreffen, die den umliegenden Dorfkirchen entnommen waren, jedoch nicht ganz; denn »ihre gebührende Geltung« deckt sich eben vollständig mit ihrem Unbekanntsein, so geringe, kaum den Spezialisten interessierende Ware fand sich teilweise da zusammen. Das fühlte man denn auch selbst. Man erkannte, daß man, um vor allem Volk die alte Nürnberger Kunst vorzuführen, sich unmöglich mit diesen dürftigen Abschnitzeln begnügen dürfte, und, um nun doch zu einem abgerundeten Bild zu kommen, entschloß man sich, selbst das aufgestellte Prinzip durchbrechend, in die großen bekannten Reservoirs Nürnberger Kunst zu greifen, wie das Bamberger, das Nördlinger, sogar das Germanische, das Berliner Museum, die großen und kleinen Nürnberger Kirchen, die »Kirchenmuseen« in Schwabach und Heilsbronn. Und man tat recht daran. Warum aber ging man, einmal soweit, nicht

[2]) Die interessanten Bilder aus v. Behaimschen Besitze waren übrigens schon einmal, und zwar anläßlich des Kunsthistorischen Kongresses 1893 im German. Mus. ausgestellt.

noch ein paar Schritte weiter und zog ein Dutzend anderer Sammlungen ebenfalls heran? Wenn man in der Stadt des Germanischen Museums und der vielen reichen Kirchensammlungen eine eigene historische Kunstausstellung veranstalten wollte, so lag es doch nahe, von vornherein sich als Ziel das vorzustecken, was man weder im Germanischen Museum noch in den Kirchen findet: eine systematische übersichtliche Darstellung der großen Zeit der Nürnberger Malerei, das ist die Zeit vom 14. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Eine spezifische Nürnberger Malerei kennt ja eben nur diese Periode, und sie gehört zugleich zu dem Fesselndsten, was die kunsthistorische Überlieferung überhaupt aufzuweisen hat. Denn sie bietet das Bild einer glänzend ansteigenden, einheitlichen und lückenlosen Entwicklungslinie, in der eine bedeutende Natur der anderen die Hand reicht. Nicht als ob diese Entwicklung sich in völliger Abschließung gegen außen vollzogen hätte; im Gegenteil, es fanden starke Einflüsse statt, aber immer erwies sich die eigene Strömung überlegen, die Einflüsse konnten nur die Bewegung steigern, nicht ihre Richtung wesentlich stören. Es wäre hier nicht der Ort, das näher auszuführen. Ein Beispiel muß genügen. Man vergleiche die Rolle, die zwei ungefähr gleich hochbedeutende Künstler, der Schwabe Multscher und der Nürnberger »Meister des Tucheraltars«, innerhalb ihres Kunstbezirks gespielt haben. Beide vermittelten, wie ich glaube, fremde Einwirkungen, aber während der Tuchermeister durch das Vorhergehende wie vorbereitet erscheint und seine Nachwirkungen während des ganzen Jahrhunderts zu spüren sind, wirkt der Schöpfer der grossen Passion im Berliner Museum auf seinem Gebiete wie ein erratischer Block. Nicht nur daß sich keine andere deutsche Schule rühmen kann, in der langen Zeit von vier oder fünf Generationen immer wieder die Kraft zum Ausprägen genialer Naturen besessen zu haben, keiner war auch das Schicksal so gnädig, ihre Schöpfungen in so lückenloser Reihe bis heute aufzubewahren. Wäre es also nicht der Mühe wert gewesen, dieses große Kapitel der deutschen Kunst einmal in Originalwerken der Gegenwart vor Augen zu rücken?

Um einer solchen Aufgabe auf engem Raume gerecht zu werden, dazu wäre strengste, sachverständige Auswahl des Wichtigen die unerläßliche Bedingung gewesen. Daran aber scheint es mir gerade gefehlt zu haben. Ein Beispiel. Dem Bamberger Museum wurden acht alte Bilder entnommen. Eine »Kreuzigung«, »vielleicht von Wolgemut«, in Wahrheit nicht von ihm und kaum geeignet, die Wolgemut-Frage irgendwie zu klären; dann vier kleine Bilder, die als »Schule Hans von Kulmbachs« verzeichnet wurden — in Wahrheit aber eigenhändige Arbeit, in der Literatur wohlbekannt, freilich aber nicht sehr bedeutend und ungeeignet

sind, neben einem ganz übermalten Altarflügel die ausgereifte Kunst dieses malerischen Hauptvertreters der Dürer-Schule vollgültig zu repräsentieren. Ferner griff man nach einem kleinen »bezeichneten« Schäufelein, ohne zu sehen, daß es sich um eine späte Kopie nach einem Holzschnitte Dürers handelte, die trotz der Versicherung des Bamberger Kataloges und trotz der Bezeichnung nichts mit Schäufelein zu tun hat. Hätte man eine Nummer daneben gegriffen und damit wenigstens mehr Geschmack bewiesen, so wäre man nach dem Bamberger Katalog auf einen zweiten »Schäufelein« geraten, der in Wahrheit ein echter Wolf Traut ist (Kat.-Nr. 29 Vier Szenen aus dem Leben der hl. Katharina). Weiter wählte man eine »Auferstehung Christi« »von einem sich an Dürer anschließenden Meister« (man denkt bei dieser Bezeichnung wohl an einen Schüler Dürers), in Wahrheit ein spätes Bild, das Reminiszenzen verschiedener Dürerscher Blätter verarbeitet (B. 15, 47) und dessen nürnbergischer Ursprung recht ungewiß ist. Den Schluß bildet ein »Kopf des Apostels Paulus« »von einem Nachahmer (?) Dürers«. Das etwas zweideutig gehaltene Fragezeichen bedeutet, es sei ungewiß, ob das Bild von einem Nachahmer oder von Dürer selbst stamme; denn unter dem Bilde selbst war zu lesen »Albrecht Dürer?«. Meines Erachtens beweist gerade das völlige äußerliche Übereinstimmen gewisser Einzelheiten (wie Stirn, Haare, Augen, Blick) mit dem Holzschuher-Bildnis Dürers bei durchaus weichlicher Malerei, daß man es mit einem Nachahmer oder wahrscheinlicher Fälscher zu tun hat. — Alle acht Bilder hätten meiner Ansicht nach bleiben können, wo sie waren, hätte man dafür etwa folgendes gewählt: Kat.-Nr. 7, 8 zwei Darstellungen des Martyriums des hl. Bartholomäus, vorzügliche Nürnberger Bilder aus dem letzten Dezennium des 15. Jahrh., wenn ich nicht irre, vom Meister des Hersbrucker Altares, und bisher kaum beachtet. Ferner ein oder mehrere Bilder aus dem schönen Zyklus »Leben der hl. Klara«. Wenn diese Bilder auch in Bamberg gemalt sein sollten, so stellen sie doch echte Nürnberger Kunst dar, und zwar die Schule Hans Pleydenwurffs, nicht Wolgemuts, wie es im Katalog heißt. Zu wählen wäre vor allem Kat.-Nr. 18 »St. Franciscus empfängt die Wundenmale« gewesen, das landschaftlich und koloristisch vielleicht das Beste der ganzen Serie darstellt; dann Kat.-Nr. 1 »Die Predigt des Kapistrano« mit der Rückseite (Nr. 3), fünfzehn kleine, inhaltlich sehr interessante, äußerst lebendig geschilderte symbolische Darstellungen, etwa um 1470—1480 unter dem Einflusse des Hans Pleydenwurff entstanden. Schließlich vielleicht noch ein Volkhamerscher Epitaph »Grablegung« (23), in dem sich die Nachwirkungen Wolgemuts mit dem Einfluß des jungen Dürer kreuzen (vgl. die Gestalt des Johannes) und der echte Wolf Traut statt des falschen Schäufelein.

Eine solche planvoll durchgeführte Ausstellung hätte gerade jetzt für die Forschung nach mancherlei Richtung von unberechenbarem Vorteil werden können. Was für Meinungen wurden doch z. B. in der letztern Zeit über die Jugendentwicklung Albrecht Dürers laut! Man spähte nach Einflüssen von allerwärts aus und begnügte sich mit einem vornehm-flüchtigen Blick in den Kreis, dem er nun einmal wirklich entstammte (vgl. Wölfflins Dürerbuch). Gerade als ob er in einer künstlerischen Wildnis und nicht in einer lebendigen, ein Jahrhundert hindurch sich folgerichtig entwickelnden Kunst-Tradition aufgewachsen wäre. Nicht minder hätte die Erforschung der älteren Zeit dringend neuer kräftiger Anregungen bedurft. Denn seitdem in Thodes bekanntem Werke zum ersten Male das ganze große Material in übersichtliche Ordnung gebracht worden und im ersten Anlaufe eine Reihe wichtiger Punkte gewonnen schienen, war eine größere, durchgreifende Bewegung nicht mehr zu verzeichnen. Nun aber, wo die Thodeschen Ergebnisse, und zwar ohne Wahl, schon leise beginnen, sich als Dogmen zu stabilisieren, wäre es sehr an der Zeit, an eine Überprüfung heranzutreten.

Es soll nun hier versucht werden, einiges dazu beizutragen, wie eben das in der Ausstellung vorhandene Material gerade Gelegenheit gibt. Ich knüpfe meine Bemerkungen an die einzelnen Nummern, wie sie in dem nach Kategorien chronologisch angeordneten Ausstellungskataloge aufeinander folgen.[3] Es wäre ungerechtfertigt, dem Verfasser — es ist der verantwortliche Veranstalter der Ausstellung Dr. Fritz Traugott Schulz — einzelne Fehler und Flüchtigkeiten darin zum Vorwurf zu machen. Das ist bei einer so umfangreichen und so rasch zu leistenden Arbeit nicht anders möglich. Anders verhält es sich mit gewissen Zuschreibungen, sei es, daß sie auf seine Veranlassung oder nur mit seiner Billigung zustande kamen; so die »Schäufelein« (81—83) — es werden drei Werke mit ihm in Beziehung gebracht, von denen jedes von anderer Hand und keines von Schäufelein herrührt oder eine Ähnlichkeit mit ihm besitzt — oder »Martin Behaim« (194) — eine Zeichnung, etwa des 17. Jahrh., wird als eine Originalzeichnung des berühmten Seefahrers vom Jahre 1478 ausgegeben. In solchen Fällen muß die Kritik aus einem andern für den Verfasser weniger schmeichelhaften Grunde die Waffen strecken. An Literatur ist mit Ausnahme eines einzigen alten Repertorium-Aufsatzes nur das Buch von Thode genannt, dessen übersichtliche Register ja einen bequemen Leitfaden für den größten Teil der Ausstellung abgaben. Außerdem werden im Vorworte eine Reihe von Autoritäten angeführt, deren Ratschläge sich der Verfasser bei Bestimmung der Kunstwerke und

3) In der Ausstellung selbst waren die Objekte merkwürdigerweise weder in strenger noch freier Chronologie sondern in buntem Wechsel der Zeiten aufgestellt.

der Bearbeitung des Katalogs erfreut habe, darunter neben Wilhelm Bode und Franz von Reber die Namen Gustav von Bezolds und Hans Stegmanns. Doch versäumte es der Verfasser leider, anzugeben, welche Winke im einzelnen er diesen bekannten ausgezeichneten Kennern des alten Nürnbergs verdankt. Die Rücksicht auf diesen Umstand und weniger das Bedürfnis, mich mit dem Verfasser auseinanderzusetzen, muß mich veranlassen, zu jeder einzelnen Benennung Stellung zu nehmen.

Über die ältesten Bildwerke kann ich mich kurz fassen. Das 14. Jahrh. ist durch zwei aus Thode bekannte Bilder vertreten: den großen »Christus als Schmerzensmann« (45) und eine Tafel mit vier Passionsszenen (44), beide aus dem Kloster Heilsbronn. Zum ersten hätte der Katalog nicht übersehen dürfen, die deutlich hervortretenden Übermalungen anzugeben: der feine, blaß orangefarbene Ton des Mantelinnern, der im Zusammenhange mit dem großen Flächenstil des Gewandes dem Werke einen fast japanischen Eindruck verleiht, ist so gut wie völlig neu. Zum zweiten Bilde fehlt das Gegenstück, man sieht darauf inmitten einer äußerst lebendig gezeichneten Gruppe Berittener den Kreuzigungs-Hauptmann mit dem Spruchband: »Vere filius . . .«, darüber schwebende Engel mit Kelchen auf schwarzem Grunde. Künstlerisch die Passionsszenen überragend, war dies Bild viel weniger zu missen als die beiden aus Privatbesitz herbei geholten Bilder 46 und 47, die allerdings neu sind, aber nichts Neues sagen. Das eine, »die 12 Apostel« (46), »an die Art des Meisters Berthold erinnernd«, hat lediglich den Vorzug, ein sehr altes, mit ehrwürdig alten Farben bedecktes Brett zu sein, das andere »die hl. Sippe« darstellend (47), »unter böhmischem Einflusse«, scheint mir unter einer so dicken Übermalung wohl schon des 16. Jahrhunderts zu stecken, daß es kaum noch zu stilistischen Untersuchungen dienen kann.

Der Meister des Imhofschen Altares ist durch ein einziges, sehr schönes Bild vertreten, eine »Verlobung der hl. Katharina«, das aus der dunklen Sakristei von St. Jakob (wo noch eine zweite analoge Tafel hängt) glücklicherweise ans Licht gebracht wurde. Hier ist die Thodesche Zuschreibung nicht anzuzweifeln. Ob die große Liste, die er außerdem zusammengestellt hat, nicht doch eine Revision verlangte? Läßt sich z. B. der Bamberger Altar im Münchener Nationalmuseum (der wenigstens in den Flügeln hätte zur Stelle sein können) mit seinem mächtigen Pathos und seinem tiefwarmen Kolorit mit den stillen Imhof-Bildern so leicht in Einklang bringen? Nicht ohne Interesse wäre es ferner gewesen, das im Besitz des deutschen Kaisers befindliche Altarbild aus Kadolzburg mit dem Stifterbildnisse des Kurfürsten Friedrich I hier vergleichen zu können. Um den Meister des Wolfgang-Altares

zu charakterisieren wäre es verdienstlich gewesen, das nach Breslau versprengte Bild »Himmelfahrt Mariä« heim zu holen, das diesem Zweck besser gedient hätte als das mäßig erhaltene Triptychon aus Schwabach (49). Im Diözesan-Museum zu Breslau befindet sich übrigens noch eine Darstellung der »hl. Anna selbdritt«, die dem Meister sehr nahe steht, vielleicht aber nur unter seinem Einfluß entstanden ist. Ich füge hier ein, daß Breslau überhaupt noch heute den Charakter einer Kolonie Nürnberger Kunst erkennen läßt. Auf Schritt und Tritt stößt man in seinen Sammlungen auf Werke, bei denen sich die Namen Nürnberger Meister auf die Lippen drängen, angefangen vom Imhof-Meister bis zu Hans von Kulmbach. Meistens sind es ja nur nähere oder entferntere Anklänge, die aber immerhin beweisen, daß für mehr als ein Jahrhundert Nürnberg das blutspendende Herz für diese Gebiete war. Bekanntlich finden sich Nürnberger Werke seit alters auch in Goslar, Erfurt, Leipzig, Zwickau, Neiße, Krakau u. a., kurz, der ganze Osten und Nordosten schien seinen Kunstbedarf eine Zeit lang zumeist in den Nürnberger Werkstätten zu decken, von denen aus unablässig die überschüssigen Kräfte hinausdrängten. Eine ungemein wichtige Tatsache zur Erklärung der erstaunlichen Triebkraft der Nürnberger Kunst jener Zeiten.

An Bedeutung für die Entwicklung der Nürnberger Kunst kommt kein anderer dem Meister des Tucheraltares gleich. Bekanntlich hat Thode, der zuerst die Macht seiner Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht hat, den gewaltsamen Versuch gemacht, ihn mit einem süddeutschen, wesentlich anders gerichteten Meister zu verquicken. Dieser Irrtum ist wohl endgültig aufgeklärt. Aber es schweben noch andere ungelöste Rätsel über dieser Gestalt, die zu der starken Generation eines Konrad Witz und Hans Multscher gehört. Am klarsten übersehen wir vorerst die Gestalt des Witz. Seine Herkunft von der niederländisch-burgundischen Kunst, insbesondere seine Beziehungen zum Meister von Flémalle, können keinem Zweifel mehr begegnen. Bei Multscher ist das noch nicht ausgesprochen, aber weder bei ihm noch beim Tuchermeister, dessen Entwicklung noch Thode als eine ganz selbständige auffaßt, scheinen mir Anregungen vom Westen her zu verkennen. Und zwar finde ich in den Werken beider Meister Momente, die gleichfalls Beziehungen irgendwelcher Art zum Meister von Flémalle verraten. Die schlafenden Wächter der Auferstehung Christi auf dem Tucheraltare scheinen mir sogar in gerader Richtung auf die Zuschauer des »Schächer«-Bildes im Städelschen Museum hinzudeuten. Freilich kann man hier in keinem andern Sinn von Einfluß reden, als wie er sich etwa aus dem Verhältnisse von Dürers Apokalypse zu Mantegna ergibt. Wohl drängen sich einzelne Gestalten und Motive, die ein vielleicht nur flüchtiger Eindruck un-

auslöschlich der Phantasie eingeprägt hat, in den Schöpfungen wieder ans Licht, aber im Wesentlichen beruht die Einwirkung darin, daß eigene schlummernde Kräfte mit einem Male der Fesseln entbunden werden. Allen dreien Heroengestalten der deutschen Kunst ist es gemeinsam, daß sie die Richtung auf Naturwahrheit, die sie von den Niederlanden her empfingen, selbständig ins Große, fast Gewalttätige fortbilden, daß sie sich, entgegen der in den Niederlanden selbst sich vollziehenden Entwicklung, fast einseitig auf die plastische Darstellung der menschlichen, oft in Lebensgröße gebildeten Gestalt werfen und bei aller Beobachtung der äußeren Formen auf starken seelischen Inhalt nicht verzichten. Multscher und der Tuchermeister sind dann wieder enger aneinander durch den Zug gebunden, daß sie wohl häufig ihre Kraft auf die kunstreiche Wiedergabe der unbelebten Umgebung wenden, aber für die Landschaft im Sinne der Niederländer wenig Verständnis zeigen. — War der Tucheraltar selbst für die Ausstellung nicht zu gewinnen, so hätte das zweite Hauptwerk des Meisters, das sich in Nürnberg befindet und dem eine gebührende Würdigung bisher nicht zuteil ward, um so weniger fehlen dürfen: »Christus als Schmerzensmann mit drei Heiligen« in der Lorenzkirche. Die Komposition ist von merkwürdiger Kühnheit: Christus steht, von vorn gesehen, mit erhobenen Händen ganz rechts am Rande, von links her nahen sich die Heiligen Heinrich, Kunigunde und Lorenz, um ihm einen knienden Geistlichen zu empfehlen. Welch ein Christus — ecce homo! — nackt, nur mit einem durchsichtigen Schamtuche bekleidet, ein schwerer, muskelstarker Körper, der fest auf den Füßen lastet, ein Akt von einer anatomischen Eindringlichkeit und zugleich einer Wucht, wie er durchaus einzig im ganzen Jahrhundert der deutschen Kunst dasteht.

Für die Ausstellung hatte man das weit weniger bedeutende Triptychon aus der Johanniskirche mit Passionsdarstellungen (51) und »Maria als Himmelskönigin« aus Heilsbronn (50) gewählt, gewiß auch ein groß gedachtes Bild, wiewohl durch starke Übermalungen nicht nur an den Köpfen der knienden Mönche (wie der Katalog konstatiert), sondern auch an den Gesichtern der Madonna und des Kindes selbst in der Wirkung nicht wenig beeinträchtigt.

Das Germanische Museum entbehrt nach seinem Kataloge einer Vertretung dieses Nürnberger Hauptmeisters. Ob in Wahrheit? Das Bildnis eines blonden Jünglings in schwarzem Rock und schwarzer Kappe (Kat.-Nr. 99) weist Formen auf, die den Meister zwar nicht auf der Höhe seines Könnens zeigen, aber doch unverkennbar die seinen sind so die Form des Kopfes und der Hände mit den eigentümlichen ovalen Falten innen an den Fingergliedern.

Eine »Auferstehung Christi« aus dem Würzburger Altertumsvereine (53), ein Bild von starker dekorativer Wirkung, vom Katalog fälschlich als »sich der Richtung Wolgemuts nähernd« bezeichnet, bedeutet das Nachhallen der Kunst des Tuchermeisters. Es bewegt sich ungefähr auf derselben Stufe wie das Bild »Christus im Kelter« oder der »Tod Mariä« (Nr. 20 des offiziellen Verzeichnisses) in der Lorenzkirche.

Nicht lange nach der Mitte des Jahrhunderts macht sich eine neue Welle nordwestlichen Einflusses in Nürnberg bemerklich. Die großen Kreuzigungsbilder in der Münchener Pinakothek und im Germanischen Museum geben davon Zeugnis. Thode hat im Anschlusse an Robert Vischers Beobachtungen den Hauptvertreter der Richtung fest umgrenzt und ihm den Namen gegeben: Hans Pleydenwurff. Seine Argumentation, die ich hier nicht zu wiederholen brauche, führt zwar nicht zur absoluten Gewißheit, wohl aber zu einem sehr hohen Grade von Wahrscheinlichkeit. Thode schildert den Künstler als einen Nachfolger Rogiers van der Weyden. Die kompositionellen Anklänge sind in der Tat sehr stark. Allein nach seinem ganzen Temperament und Wesen scheint er mir in noch engerer Fühlung mit den Niederdeutschen zu stehen. Dort muß er wohl auf seiner Wanderung Halt gemacht und jenen Kreisen nahegetreten sein, aus denen der »Meister des Münchener Marienlebens« und der der »Lyversbergschen Passion« hervorgingen.[4]) Seine Wurzeln aber hat er tief in der heimischen Tradition. Wenn es richtig ist, daß das vielfigurige Drei-Königs-Bild und die Marientafeln in Chore von St. Lorenz, wie es Thode ausspricht und auch mir wahrscheinlich vorkommt, von ihm stammen, so reicht er in manchem Zuge dem Tuchermeister die Hand.

In der Ausstellung war dieser wichtige Meister nicht vertreten. Denn die kleine Madonna aus v. Behaimschen Besitze (Nr. 55) stammt wohl nicht von seiner Hand. Es ist ein entzückendes Bildchen, vielleicht das schönste, das Privatbesitz beigesteuert hat: die Madonna sitzt mit dem (bekleideten) Christuskinde vor einem Brokatvorhang, links öffnet sich ein Fenster mit weitem Ausblicke. Die Malerei verbindet Temperament mit Anmut und Geschmack. Das Bild hat in der Tat Beziehungen zu Pleydenwurff; schon die niederländische Anlage, verbunden mit offenbarem Nürnberger Wesen, würde auf ihn lenken. Doch fehlt es auch nicht an trennenden Momenten. Die Farbe ist tiefer als sonst, die Landschaft

4) Noch andere nürnbergische Maler gingen diesen Weg, so der Meister des Krellschen Altares in der Mitte des Chores von St. Lorenz. Im Gegensatz zu Thode, der in ihm einen in der alten Tradition völlig befangenen Künstler erkennen will, erscheint er mir als Beispiel starker kölnischer Beeinflussung.

ausgebildeter, dazu kommen formale Eigentümlichkeiten, so die Form der Nase, der Hand mit dem wie ein türkischer Säbel gebogenen Daumen, wie sie auf keinem der bekannten Bilder Pleydenwurffs zu finden sind. Ich stimme daher hier mit dem Katalog überein, der das Werkchen mit »in der Art des Hans Pleydenwurff« charakterisiert.

Es sei hier eine Bemerkung über eine Ergänzung eingeschaltet, die W. Weißbach vor einiger Zeit zur Kenntnis Pleydenwurffs zu geben versucht hat.[5] Der Künstler sei nicht nur, wie urkundlich nachweisbar, 1462 in Breslau, sondern vermutlich auch später noch einmal im Osten gewesen. Denn ein Altarblatt in der Kirche von Szczepanów in Galizien lasse seine Hand erkennen, und auch in Krakau finde man Spuren seiner Nachwirkung. Ich kann mich nicht überzeugen, daß das fragliche Bild mit den Werken Pleydenwurffs irgend etwas Wesentliches gemein hat. Verführt durch die Aufstellung des deutschen Gelehrten, haben jüngst die Herausgeber des »Polske Muzeum« ein Krakauer Bild, das dem in Szczepanów in der Tat sehr ähnlich ist — eine schöne Darstellung des »zwölfjährigen Jesus im Tempel« (auf dem Wawel) — irrtümlich als »Hans Pleydenwurff« veröffentlicht.[6]

Wäre nichts anderes von Pleydenwurff für die Ausstellung zu erhalten gewesen, so hätte der schöne Gobelin mit einer Darstellung der Kreuzigung in der Würzburger Universitätssammlung, dessen Entwurf sicher aus Nürnberg und der Zeit stammt, wahrscheinlich aber Pleydenwurffs Werk ist, immerhin einen Ersatz geboten. Er wäre gewiß ebenso willig nach Nürnberg geliehen worden, wie es auf die Kunstgewerbeausstellung nach Dresden geschehen ist.[7]

Die nächste Phase der Nürnberger Malerei trägt die Signatur Michel Wolgemuts, dessen herbe und derbe Kunst — mag man sie nun vertragen oder nicht — jedenfalls das Können der Zeit am deutlichsten widerspiegelt und zugleich eine wahre Inkarnation Nürnbergisch-fränkischen Wesens, wenn auch grell und »unsympathisch« darstellt. Die Ausstellung hätte sich hier das besondere Verdienst erwerben können, die Erkenntnis dieser von der Parteien Gunst und Haß hin und her gezerrten Gestalt endlich zu fixieren. Das Material ist überreichlich bekannt; es verlangt nichts als eine klare Zusammenstellung. Thode hat dazu den richtigen

---

5) Zeitschr. f. bild. Kunst 1898.

6) I. Jahrg. Heft V. Es scheint mir nicht einmal Nürnberger Anregungen, sondern merkwürdigerweise solche der bayerischen Kunst zu verraten (vgl. den Korbinianzyklus aus Weihenstephan in Schleißheim).

7) Zwei Glasbilder-Fragmente mit den Köpfen des hl. Franziskus und Dominikus — wahrscheinlich nach Zeichnungen H. Pleydenwurffs seien als karge Nachlese im Kunstgewerbe-Museum in Breslau genannt.

Weg betreten, indem er aus der Masse der von der Tradition auf den Namen Wolgemut gehäuften Werke die wenigen urkundlich beglaubigten hervorhob, sie untereinander verglich, und das ihnen Gemeinsame unter Ausscheidung fremder Mithilfe als Grundlage des künstlerischen Charakterbildes Wolgemut umschrieb. Nur vermochte er diesen Grundsätzen nicht bis zu Ende der Untersuchung treu zu bleiben; es floß doch wieder mancherlei Fremdes zu, und andererseits steigerte sich im Laufe der Beschäftigung mit dem Künstler zusehends seine persönliche Abneigung gegen diesen dermaßen, daß es ihm endlich mehr auf eine menschlich-moralische Vernichtung als auf eine historische Beurteilung anzukommen schien.

In der jüngsten Zeit wurde die Zahl der beglaubigten Werke um eines vermehrt. Gümbel hat in seinen in dieser Zeitschrift veröffentlichten, so überaus verdienstvollen Archivforschungen den urkundlichen Beweis erbracht, daß Wolgemut im Jahre 1484 einen Altar für die Stiftskirche in Feuchtwangen geliefert hat. Der Altar hat sich an Ort und Stelle erhalten und hätte, wenn irgend möglich, in der Ausstellung nicht fehlen dürfen. Nicht als ob es sich dabei um ein besonders gelungenes Werk handeln würde. Im Gegenteil. Wolgemut verstand es eben, Mühe und Lohn stets im richtigen Verhältnis zu halten. Immerhin wäre es interessant gewesen, das neu beglaubigte Werk zwischen die beiden bekannten, von 1479 und 1507 stammenden einzugliedern. Es hätte sich herausgestellt, daß dieselben stilistischen Merkmale, welche als diesen beiden Malwerken gemeinsam nachzuweisen waren, auch dem Feuchtwangener Altare eignen, und zwar speziell den Staffelbildern, während die Malereien der Flügel die Hand eines dem Meister sehr nahestehenden Gesellen aufweisen. An Entwicklungsstufe und an Qualität stimmen die Bilder in Feuchtwangen ungefähr mit dem Schwabacher Altar überein, der sich auf der Ausstellung als Nr. 2 befand, vom Katalog fälschlich als »in der Richtung Wolgemuts« bezeichnet. Er läßt vielmehr bei aller Flüchtigkeit, ja Interesselosigkeit der Arbeit so durchweg seine echte Manier erkennen, daß man nicht einmal Gesellenhilfe annehmen darf. Von den ausgestellten Werken sind ferner Nr. 58 »die knienden Andächtigen« aus St. Lorenz und die beiden Predellaflügel des Schwabacher Hochaltars (Nr. 65 und 66), wie es schon Thode festgestellt hat, echte Werke. Das interessante Porträt (Nr. 195) des Hans Tucher (»M. Wolgemut?«) rührt von einem ihm nahestehenden Künstler her. Auch die »Kreuzigung« aus Bamberg (59) (»in enger Beziehung zu Wolgemut, vielleicht von ihm«) scheint mir weder eine eigenhändige, noch eine aus der Werkstatt stammende Arbeit, sondern einfach Nürnberger Malerei aus dem Ende des Jahrh. zu sein. Gleichfalls nur Wolgemuts Einfluß zeigen die »Vier stehenden

Heiligen« aus Kalchreuth (Nr. 54); die beiden Flügelbilder aus Neunkirchen a. Br. (Nr. 60—61) und ebenso die aus der Heiliggeistkirche in Nürnberg stammenden (Nr. 63, 64) sind nach jeder Richtung belanglose, nichtswürdige Arbeiten aus der Nachfolge Wolgemuts, während die »Heimsuchung« aus Bamberg (Nr. 62) »Schule Wolgemuts« nur in Einzelheiten noch Zusammenhang mit seiner Art aufweist, in der breiten Landschaft aber und der Gesamtwirkung bereits den Einfluß der neuen Kunst verrät. Das Bild dürfte nicht vor 1510—1520 entstanden sein, ob in Nürnberg ist fraglich.

Reicht dieses Material nun hin, um von dem Meister ein richtiges und vollständiges Bild zu verschaffen? Keineswegs. Das Bild mit den »Betenden« ist keines von den schlechten, doch auch kein Hauptwerk. Immerhin zeigt es, was Wolgemut in der Landschaft vermochte, und hierin beruht in der Tat einer seiner größten Vorzüge. Seine Landschaften überragen die aller Vorgänger um ein bedeutendes an künstlerischen Qualitäten. Pleydenwurffs Landschaft hat noch etwas Allgemeines, Schematisches; selbst auf einem Hauptwerke wie der »Kreuzigung« in Breslau zeigt er sich unfähig, sie in die Tiefe zu breiten. Wolgemuts Landschaft ist dagegen immer energisch in der Tiefenwirkung, reich, mannigfaltig, ja sogar von Schwung und Temperament in der Erfindung. Dabei bleibt sie, wenn auch oft zur Phantastik sich versteigend, immer echt und klar. Er hat zuerst den individuellen Charakter der fränkischen Landschaft erfaßt. Wir sehen sein Modell noch heute vor unsern Augen. Diese sandig trockenen Erdwellen, von dunklen Föhren bestanden, dazwischen sich in Gruppen zusammendrängende Ziegeldächer und da und dort der helle Giebel eines Riegelbaues. Darüber eine trockene, harte Luft, die alles in voller Schärfe erkennen läßt und selbst zur Mittagszeit die violette Erde mit dem dunklen Grün von Wiese und Wald zu einem eigentümlichen sonoren Akkord zusammenschließt.

Für einen zweiten Vorzug Wolgemutscher Kunst fehlt es in der Ausstellung völlig an Beispielen: für seine nicht geringe Kompositionskunst. Man hätte die große Beweinung in St. Lorenz, überhaupt eines der Hauptwerke des Meisters, herbeiholen müssen. Auch eine dritte wichtige Seite, seine energische, sichere Art zu charakterisieren, spricht sich in den vorhandenen Werken nicht genügend aus. Dafür wäre in den Flügeln des Katharinenaltars in St. Lorenz das entsprechende Beispiel gegeben. Zu loben ist, daß die Schwabacher Predellen am Platze sind; sie zeigen bei aller bisweilen geradezu schrecklichen Verzerrung der Typen eine Herrschaft über die Farbe, in der sich damals in Nürnberg noch immer niemand mit ihm messen konnte.

Noch ist ein Hauptstück aus diesem Kreise der Erörterung übrig: der Hersbrucker Altar. Daß man die großen Altarflügel aus dem

nahen Hersbruck herbeiführte, um sie mit dem bereits in der Verwahrung des Germanischen Museums befindlichen Mittelschrein zu einem imponierenden Ganzen zu vereinigen, war freilich ein sehr nahe liegender Gedanke, soll aber trotzdem dieser an Verdienst zu geringen Ausstellung dankbar angerechnet werden. Der Katalog wiederholt die herrschende, auch von Robert Vischer, Thode und soviel ich sehe, allen andern Beurteilern geteilte Ansicht, daß wir es hier mit einem wichtigen Werke Wolgemuts zu tun haben. Die beiden, die ganzen Innenseiten des ersten Flügelpaares füllenden Darstellungen: »Anbetung des Kindes« und »Tod Mariä« gelten allgemein als eigenhändige Arbeiten des Meisters. Die acht Szenen aus der Passion Christi, die man erblickt, wenn die Flügel einmal geschlossen sind, wurden von Vischer für Gesellenarbeit erklärt, während Thode mehr dazu neigt, auch sie für eigenhändig zu halten. Die vier Darstellungen aus dem Leben der hl. Maria endlich, die auf der Außenseite des zweiten Flügelpaares erscheinen, gelten allgemein als Arbeiten eines Gehilfen. Der Abstand dieser vier letzten Bilder von den übrigen Malereien ist auch in der Tat ganz unverkennbar; nur dünkt mich ihre künstlerische Wertung bisher vergriffen. Näher zueinander treten der Passionszyklus und die beiden großen Marienbilder an den Innenseiten. Ich sehe mit Thode keinen stilistischen Unterschied zwischen diesen Bildergruppen, sondern nur einen im Grade und der Sorgfalt der Ausführung, halte daher beide für die Schöpfung eines Meisters, der sich immerhin bei den Passionsdarstellungen einer stilistisch-anonymen Hilfe bedient haben mag.

Doch bin ich im Gegensatz zu Thode der Ansicht, daß der Schöpfer dieser Bilder nicht Wolgemut ist. Trotzdem Thode eine ganze Reihe von Künstlerpersönlichkeiten aus dem usurpierten Reichtum des Sammelnamens »Wolgemut« selbständig begabte, blieb immer noch mehr zurück, als sich mit dem klaren Begriff seiner Individualität verträgt. Weder das Hersbrucker Werk noch ein zweites ihm an Bedeutung und Umfang nahestehendes großes Werk der Zeit, der Crailsheimer Hochaltar, zeigen den persönlichen Stil Wolgemuts. Mit dem Crailsheimer Altarwerke habe ich mich hier nicht zu befassen, sein stilistischer Charakter dürfte ungefähr dem seiner geographischen Lage entsprechen — fränkisch-schwäbisches Grenzgebiet. Was an den Hersbrucker Bildern mit Wolgemuts Art übereinstimmt, ist Gemeingut der Nürnberger Zeitkunst. Bei eindringender Vergleichung scheidet sich alles einzelne deutlich voneinander: andere Figuren, andere Farben, andere Kompositionen, andere Empfindung. Die Typen sind klar und bestimmt ausgeprägt: große, tiefsitzende Augen, gerade vorgestreckte, spitze Nase (die ganze mittlere Gesichtspartie eigentümlich vorgestreckt), die Haare sehr häufig in Spirallocken, Mund mit Vorliebe

offen, die Hände gut artikuliert und ohne die Wolgemut eigentümlichen Abnormitäten. Die Modellierung mehr mit Strichen erreicht, nicht von der metallharten Glätte, die für jenen besonders charakteristisch ist. Die Kompositionskunst des Hersbruckers ist gering, die Stellung der Figuren im Raume kommt selten klar zum Ausdruck, die Handlungen verlieren sich zumeist in Haufen durcheinander geworfener Glieder. Haltung und Bewegung der Figuren ohne rechtes organisches Gefühl. Die Landschaft ist gleichfalls durchaus anders als bei Wolgemut. Hier dehnt sich der Grund in sanften, blaugrünen Hügelwellen, die mit einzelnen kugelig gebildeten Bäumen bestanden sind. Die Farben sind lebhafter, bunter, greller wie bei Wolgemut, selbst bei den Innenflügeln, deren Kolorit gehaltener ist, fallen einzelne Töne, vor allem ein leuchtendes Grün, grell heraus.

Nicht nur, daß der Schöpfer der Hersbrucker Bilder nicht mit Wolgemut identisch ist, er kann eigentlich nicht einmal als sein Schüler bezeichnet werden. Als er das stattliche und trotz aller genannter Mängel imponierende Werk schuf, muß er ein reifer Meister gewesen sein, der, wenn auch vielleicht jünger als Wolgemut, doch wohl gleich ihm seinen Ausgang von Hans Pleydenwurff genommen hat. Seine Hand ist — und das ist ja wohl die Probe auf die Rechnung — auch sonst in der Nürnberger Kunst wiederzuerkennen. Ich glaube sie in den Fresken des Chores von St. Sebald, den von Hans Stark († 1473) gestifteten oder zu seinem Andenken ausgeführten Darstellungen des hl. Abendmahls und des Ölbergs trotz der starken Restauration, die sie erfuhren, noch zu spüren; ferner vielleicht in zwei bereits erwähnten Bildern des Bamberger Museums, Darstellungen des Erasmus-Martyriums (Kat.-Nr. 7 u. 8). Zwei Gemälde in der Galerie des oberösterreichischen Klosters St. Florian, eine Kreuztragung und eine Kreuzigung scheinen mir endlich seine Art in beträchtlicher Vergröberung aufzuweisen, sind also wohl entweder seiner Werkstatt oder seiner Nachfolge zuzuschreiben.

Ein wesentlich anderer Geist herrscht — obgleich es an Reflexen von den anderen Flügeln her, namentlich im Physiognomischen, nicht fehlt — in den Bildern der Außenseite. Schon daß die Kompositionen so viel schlichter und zugleich freier sind, schließt die Möglichkeit aus, daß der Entwurf des Ganzen wie es heißt von Wolgemut herrühre. Die Figuren stehen nicht *vor* einem landschaftlichen Prospekt, sondern *in* einer vertieften, breit und lebendig geschilderten Landschaft, die nun eine selbständigere Rolle spielt. Ganz neue Motive treten auf. Bei der Darstellung der Geburt der Maria z. B. ist links die Wochenstube dargestellt, die sich nach rechts im Rundtor öffnet. Während eine Frau den Bogen durchschreitet, wird ihre Gestalt von dem durch das Tor wie

vom Freien her dringenden Licht umspielt. Dann Mariä Heimsuchung: links die Begegnung der Frauen, rechts erblickt man das Haus und den von einer Mauer umhegten Hof, in dem der Alte sitzt und mit einem Hündchen spielt. Zum Teil Motive, die schon die ältere Kunst kennt (z. B. Schüchlin auf dem Tiefenbronner Altar), die aber hier ganz frei und neu wirken. Sehr ausdrucksvoll ist die Begegnung an der goldenen Pforte geraten, die beiden Begleiter Joachims fallen durch ihre sprechende Gestikulation auf. Überhaupt haben die Figuren, wenn auch bisweilen ungeschickt gezeichnet, meistens etwas Gutes in Haltung und Bewegung, dabei kindlich Frisches in der Erfindung. Das Kolorit ist blaß und nicht ohne Feinheiten. Es werden Farbenzusammenstellungen versucht, die nicht alltäglich sind. Nein, das ist kein »sehr derber Schüler Wolgemuts, dem gar keine künstlerische Bedeutung zukommt«, wie Thode sagt. Er ist ein vielmehr recht begabter Maler der jungen Generation, von Wolgemuts Einfluß völlig frei, der Einwirkungen auch von außen her erkennen läßt (ich vermute von seiten der schwäbischen Kunst, mit der ihn seine Wanderzeit in Berührung gebracht haben mochte). Dann aber läßt er vor allem die Nähe Dürers spüren und zwar nicht nur im allgemeinen, in dem Zug der Komposition, sondern auch in einer ganz bestimmten Einzelheit. Der so reizvoll zurückgebeugte und leise geneigte Kopf der Madonna auf dem Verkündigungsbilde weist einen anderen Typus als die anderen Frauenköpfe auf, er zeigt einen freieren Zug, ein volleres Oval, eine feinere Plastik, — große, unter den gesenkten Lidern hervorquellende Augen. Schon als ich das Bild zum ersten Male sah, drängte sich mir die Erinnerung an Dürers Dresdener Madonna auf. Und ich kann in der Tat nicht glauben, daß dieser Kopf ohnes jenes Vorbild hätte entstehen können. Es ist nicht die physiognomische Ähnlichkeit allein[8] (die übrigens durch eine ganz verschiedene Nasenform gestört wird), sondern die Haltung, die ganze Empfindung, die an Dürer zu denken zwingt.

Ist hier eine leise Einwirkung der Gegenwart Dürers zu verspüren, so scheint er mir an einer anderen Stelle in noch größere Nähe zu dem Werke zu rücken. Auch mit der Mariengestalt auf dem großen Bilde des linken Innenflügels scheint es mir eine besondere Bewandtnis zu haben. Vergleicht man die gleich großen Köpfe der beiden Marien auf den einander gegenüberstehenden Flügeln, so fällt eine starke Unähnlichkeit auf. Fügt sich nun der Madonnenkopf auf dem Todesbilde

---

[8]) Ich kann mich der Vorstellung einer Ähnlichkeit mit Dürers junger Frau nicht entziehen. Sogar die krankhafte Entartung ihres rechten Auges, die es etwas weiter vorstehen ließ als das linke, glaube ich auf dem Gemälde wieder zu erkennen.

auf das genaueste dem Schema ein, nach dem der Maler alle übrigen Köpfe gebildet hat, so zeigt der auf der Anbetung einen völlig abweichenden Typus. Ich erinnere mich nicht, auf andern Nürnberger Bildern je einen ähnlichen Kopf erblickt zu haben, außer auf einem frühen Kupferstich Dürers, der »Madonna mit dem Heuschrecken« (B. 44); Kopfform, das schöne Oval des Gesichtes, die Nase, der eigentümlich gespitzte Mund, die vollen Augen, Lage und Bewegung der Haare, — durchwegs Übereinstimmung; merkwürdigerweise jedoch zeigt das Gemälde den Kopf im Gegensinn zum Stich.

Dazu kommt ein zweiter auffallender Umstand. Nicht nur der Typus, sondern auch die Malweise dieses Kopfes unterscheidet sich von der der übrigen Malerei. Er ist weicher gemalt und dabei doch fester und sicherer und zwar in bläulich-grauen Schattentönen modelliert, während der andere Marienkopf bei nahem Zusehen sich in Strichen auflöst; die Haare fluten in weichen vollen Wellen in großer Gesamtbewegung herab, während sie sonst in kurzem Gekräusel gegeben sind; einzelne Haare lösen sich von der Masse ab und legen sich in freier Linie über das Gesicht. Die Lippen, durch eine fein bewegte Spaltlinie getrennt, schwellen in weicher Rundung. Nichts Ähnliches an den vielen anderen Köpfen auf allen den zehn Bildern.

Daß das Bild den Stich im Gegensinn kopiert habe, wäre ganz zwecklos gewesen. Nicht minder ausgeschlossen dünkt mich, daß Dürer für seinen Stich eine Anleihe bei dem Bilde gemacht habe. Beruhen meine Beobachtungen über die Malerei des Kopfes und ihren Gegensatz zu den übrigen Bildern nicht auf Irrtum, so bleiben nur zwei Möglichkeiten offen. Der Kopf ist entweder von Dürer selbst gemalt, oder er ist nach ihm, sei es nach einer verlorenen Zeichnung, sei es nach einem verlorenen Bilde in das Bild hineinkopiert. In beiden Fällen erklärt sich der Gegensinn des Stiches einfach dadurch, daß Dürer den ihm damals vorschwebenden Marientypus in zwei verschiedenen Werken verwendete. Ich habe dem Original gegenüber den Eindruck gewonnen, daß der Kopf ganz gut ein Werk von Dürers eigener Hand sein könnte.[9]

Das sichere Ergebnis dieser Erörterungen aber besteht darin, daß das Altarwerk von Hersbruck in Fühlung mit zwei Dürerschen Werken steht, dem Dresdener Altar und dem frühen Kupferstisch.

---

9) Auch Thode war vor dieser Madonnenfigur in Erstaunen geraten: »ist es wirklich Wolgemut gewesen, der diese anmutig vornehme, empfindungsvolle Frauengestalt entworfen hat?« Dann wird die Frage allerdings von ihm bejaht. Der Ausstellungskatalog sagt: »In den Hauptfiguren der beiden großen Bilder hat auch ein anderer (Gehülfe) seine Kunst in vollem Glanze bewährt.« Wollte der Verfasser damit meine oben niedergelegte Anschauung aussprechen, die ich im Herbst des Jahres 1905, von

Diese Beziehungen ergeben bestimmte Schlüsse auf sein Entstehungsdatum. Thode verlegte den Altar um 1497, und zwar deshalb, weil er in engster stilistischer Beziehung zu einem aus diesem Jahre stammenden Glasfenster in der Jakober Kirche stände, dessen Entwürfe von Wolgemut herrührten. Die Glasfenster in St. Jakob halte auch ich für Wolgemutschen Entwurf, der in dem darauf vorkommenden »Jesse« wohl eine seiner großartigsten Gestalten geschaffen hat. Stilistisch steht der Altar dem Fenster aber genau so fern, wie der Hersbrucker Maler Wolgemut. Trotzdem trifft die Zeitangabe Thodes wesentlich das Richtige. Für die Entstehung des Stiches kann man keinen größeren Spielraum annehmen, als etwa 1495—1497, aus guten Gründen wurde der Dresdener Altar, wenn auch hypothetisch, in dieselbe Spanne verlegt, und damit ist auch das Datum für den Hersbrucker Altar gegeben. So stützen sich alle drei Werke durch ihre gegenseitigen Beziehungen.

Das interessanteste Porträt, das durch die Ausstellung bekannt wurde, stammt aus v. Tucherschem Besitz und stellt Hans Tucher, den berühmten Jerusalem-Pilger dar, dessen Beschreibung seiner Wallfahrt allein schon im 15. Jahrhundert mehrere Auflagen erlebte. Der Katalog bezeichnet das Bild als M. Wolgemut mit Fragezeichen und erwähnt richtig, das es das Gegenstück zu dem Bildnis der Ursula Tucher in der Galerie von Kassel bilde. Es stimmt sogar in der Art der Überschrift mit jenem überein. Doch trägt das Kasseler Bild das Datum 1478, das Tuchersche die Zahl 1481. Die Schrift auf dem Frauen-Bildnis kann aber tatsächlich erst 1481 hinzugefügt worden sein, denn erst in diesem Jahre verheiratete sich Hans Tucher mit Ursula, einer geborenen Harsdorferin. Bei diesem Anlasse mag wohl das Porträt des betagten Hochzeiters hergestellt und die Aufschrift auf dem drei Jahre vorher entstandenen Bilde seiner Frau angebracht worden sein.

Hans Tucher ist in schwarzem Pilgergewande auf rotem Grund abgebildet, der rechts durch einen steinfarbenen Pfeiler abgeschlossen wird. Das Gesicht ist ziemlich hart und starr gezeichnet, das Karnat blaß, die Lippen kirschrot und gut gerundet; die schiefe Nase zeigt eine scharfe Lichtlinie auf dem Rücken. Der Bart braun untermalt, darauf weißes Gekräusel gezeichnet. Irgendwelche entscheidende Kennzeichen Wolgemutscher Hand kann ich daran nicht entdecken. Ob es von der gleichen Hand stammt, wie das Bildnis der Ursula Tucher, ist bei dem

einem eingehenden Studium der Hersbrucker Bilder nach Nürnberg kommend, ihm persönlich mitgeteilt habe, so liegt ein Mißverständnis vor. Der Kopf der Madonna des Todesbildes hat gar nichts Auffallendes; merkwürdig sind nur, wie oben dargelegt die Marienköpfe des einen großen Innenbildes (Anbetung) und eines der kleinen Außenbilder (Verkündigung.)

schlechten Zustande, in dem sich das Kasseler Bild befindet, kaum sicher zu entscheiden. Möglich scheint es mir. Dagegen fand ich ein zweites Porträt des Hans Tucher,[10]) das in der Haltung, Auffassung, dann in Zeichnung und Farbe mit dem Porträt von 1481 in einem Grade übereinstimmt, daß ich eine Entstehung durch die gleiche Hand annehmen möchte. Es befindet sich auf einem Kirchenbilde, einer Darstellung des Todes Mariä, die den rechten Außenflügel des großen Altarwerkes der Hallerschen Heiligkreuz-Kapelle bildet. Das veranlaßt mich, auch diesem Werk einige Bemerkungen zu widmen. Auf die verschiedenen Ansichten, die hierüber in peinlicher Un-Übereinstimmung geäußert wurden, brauche ich hier nicht näher einzugehen. Ich bekenne mich nach wiederholtem Studium des Altars zu der von Thode ausgesprochenen Ansicht, daß der ganze Altar das Werk Wolgemuts ist, mit Ausnahme der vier Darstellungen des Marienlebens auf den Außenseiten des dritten Flügelpaares. Wenn aber Thode sagt, »diese rühren von einem rohen und derben Schüler her, der sie nach Wolgemuts Vorzeichnungen gemalt hat«, so glaube ich dem widersprechen zu sollen. Die Marienbilder haben im Gegenteil Wolgemuts gewalttätiger, oft geradezu düsterer Art gegenüber etwas ganz Wohltuendes. Es spricht sich darin ein Maler von weicherer, sogar poetischer Empfindungsfähigkeit aus. Besonders die freundliche Idylle der Geburt Mariä möchte ich in Schutz nehmen. Abgesehen von der Ungleichheit des Temperaments glaube ich auch eine so große Verschiedenheit der beiden Künstler in Typen, Kompositionsart, Farben konstatieren zu können, daß ich den Maler der Marienbilder überhaupt nicht für einen Schüler, sondern für einen relativ selbständig arbeitenden Gehilfen halten möchte. Seine Art, einmal klar erkannt, ist auch in anderen Werken leicht wiederzuerkennen, z. B. in dem großen Himmelfahrts-Bilde rechts im Chore von St. Lorenz. Auch dieses Bild hat er als Gehilfe Wolgemuts ausgeführt, denn es bildete einst die Rückseite zu der großen »Beweinung« des Meisters, die dort der »Himmelfahrt« gerade gegenüber aufgehängt ist. Dem Maler sehr nahestehend, wenn nicht identisch mit ihm, ist endlich jener Geselle, der die schon einmal erwähnten Flügel des Feuchtwangener Altars gemalt hat.

Von der Umgebung Wolgemuts konnte man sich nach dem Ausstellungsmaterial nur ein sehr unvollständiges Bild machen. Der Meister des Perigsdörfferschen Altares war leider ganz unvertreten geblieben. Höchstens könnte man den Veitsbronner Altar (Kat.-Nr. 3) als ein Werk seiner Nachfolge bezeichnen. Allein diese Flügel sind so schlecht

---

[10]) Ein drittes Mal findet man seine charakteristische Figur auf der Kreuztragung von 1485 in St. Sebald.

erhalten, die meisten Figuren so roh übermalt, daß man eigentlich nur mehr raten als urteilen kann. Man hätte es vielleicht mit den beiden kleinen Bildern in Schwabach, einem »Ecce homo« und einem »Bethlehemitischer Kindermord«, die Thode als »schwächere Nachahmung« des Meisters bezeichnet, versuchen können; ich glaube, daß man damit zwei echte Werke von ihm gewonnen hätte. Das Ecce homo-Bildchen wirkt wie eine Vorahnung von Dürers Blatt aus der großen Holzschnitt-Passion. Das Germanische Museum besitzt meines Erachtens außer den von Thode bezeichneten Werken auch in dem Bilde der hl. Brigitta (Nr. 117) und in den zwei bemalten Flügeln eines kleinen Altares, der in dem dunklen Raume neben der Kirche des Germanischen Museums neugieriger Betrachtung sorgfältig entzogen ist, eigenhändige Werke des Perigsdörfferschen Meisters. Wichtiger noch wäre es gewesen, die in München und Augsburg verteilten Flügel des großen Landauer Altars einmal in Nürnberg vergleichen zu können. Von Thode für Werke des Hans Pleydenwurff gehalten, wurden sie jüngst in dieser Zeitschrift von J. Beth, ich glaube mit Recht, für den Perigsdörfferschen Meister in Anspruch genommen.

Auch der Meister des Heilsbronner Hochaltares war ausgeblieben,[11]) und doch wäre es nicht schwer gewesen, falls der Hauptaltar selbst nicht von der Stelle durfte, einen Ersatz zu finden. Thode nennt noch fünf Werke der gleichen Hand, wovon allerdings zwei zu streichen sind, die »Kreuzauffindung« im Germanischen Museum (Nr. 226) und die beiden Flügel mit dem »hl. Antonius und Johannes d. T.« in Schwabach, die wohl zum Drei-Königs-Altar dieser Kirche — einer nicht sehr rühmlichen Werkstattleistung Wolgemuts — gehören. Dafür möchte ich dem Künstler folgende neue Werke als Ersatz geben: 1. »Die hl. Brigitta«, Germanisches Museum, Kat.-Nr. 116, »Wolgemut«. Thode sagt mit Unrecht, das Bild sei bis zur Unkenntlichkeit übermalt. Die Landschaft mit den breit hingestrichenen blauen und grünen Tönen ist identisch mit den Gründen des Heilsbronnner Altares, die Figur trägt gleichfalls alle Merkzeichen des Meisters. 2. »Schutzmantelbild«, Schleißheim, Nr. 166. 3. »Abschied Christi« in Schwabach (ziemlich ruiniert). 4. Epitaph des Burggrafen Berthold, Bischofs von Eichstädt († 1365) in Heilsbronn. Das zweiteilige Hochbild, das oben die Madonna mit dem Kind, unten den betenden Burggrafen zeigt, stammt ursprünglich aus dem 14. Jahrhundert. Laut alter Inschrift wurde es im Jahre 1497 renoviert. Man ging dabei ziemlich gründlich vor, das ganze Bild wurde

[11]) Denn die beiden schönen, von Thode ihm zugeschriebenen Figuren der hl. Katharina und der hl. Barbara (Ausstell.-Kat. Nr. 6) stammen nicht von ihm, sondern von Wolf Traut.

mit neuer Farbe zugedeckt, dabei jedoch die alten Umrisse und die Hauptlinien der Falten sorgsam erhalten, ein merkwürdiges Beispiel einer alten Restauration. Als Restaurator ist ganz deutlich der Meister des Hochaltars zu erkennen, der sich damit als eine Art Hausmaler des Klosters erweist. — Davon wäre zu wählen gewesen, vorausgesetzt, daß man die Bilder erkannt hatte.

Das Kapitel Dürer ist derart ausgefallen, daß man wünschen müßte, es wäre ganz übergangen worden. Die Bamberger Nachahmung, dazu aus dem Germanischen Museum »Karl der Große« gerissen und in eine Reihe mit späteren Bildnissen gehängt, endlich drei Handzeichnungen, von denen eine falsch und eine zweifelhaft ist — so war Dürer in Nürnberg repräsentiert. Ich glaube, es hätte keiner übermenschlichen Anstrengungen bedurft, um wenigstens ein Kabinett mit echten Handzeichnungen zu füllen.

Vor einiger Zeit hat Gümbel Urkunden veröffentlicht, aus denen hervorgeht, daß der Sebald-Altar in der Georgskirche von Schwäbisch-Gmünd von Gesellen Dürers hergestellt ist. Wie nahe lag es, sich dieses Werkes zu versichern. Das Germanische Museum besitzt meines Erachtens unter dem Namen »Art des Sebastian Daig« in seinen Nr. 241 und 242 zwei Tafeln, die zu diesem Altare gehören. Man hätte sie hier vereinigen können und hätte damit, wie ich glaube, ein interessantes Jugendwerk Hans v. Kulmbachs erhalten, an dem wohl auch Dürer als Entwerfer seinen Teil hat. Oder man hätte das Dresdener Marienleben heimholen können, über dem der Streit der Meinungen noch wogt, sicher ein Nürnberger Kind. Den Namen einer Schöpfung der Dürerschen Werkstatt verdiente vielleicht auch ein Lorenz- und Katharinenaltar im Kolmarer Museum, auf den hiermit die Aufmerksamkeit gelenkt sei. Er stammt aus dem Jahre 1505 und ist meines Erachtens in Dürers Nähe, wenn auch ohne seine eigenhändige Mitwirkung entstanden.

Die Hauptmeister der Nachfolge Dürers hätten ohne Mühe in abgerundeten Serien imponierend zur Anschauung gebracht werden können. Bei Wolf Traut war ein Retter in der Not erschienen und hatte wenigstens auf zwei Altäre in Heilsbronn aufmerksam gemacht (Ausstell.-Kat. Nr. 6 und 7). Beides ist richtig. Leicht hätte sich die Zahl der Werke dieses in seiner Formensprache leicht zu erkennenden Meisters vermehren lassen. In Heilsbronn selbst befindet sich noch ein drittes, die beiden an Umfang weit überragendes Werk, der Peter- und Pauls-Altar, der ganz von seiner Hand herrührt. Allerdings haben ihm verschiedene Restaurationen schlimm zugesetzt, doch wären die innern Flügel immer noch ausstellungswürdig gewesen. An der Predella ist ein gutes Porträt des Stifters angebracht. Dieselbe Persönlichkeit — es ist Abt Schopper —

hat Traut noch einmal groß dargestellt, leider aber ist das Bildnis, wie die meisten Bilder der Heisbronner Klosterkirche, durch Übermalung derart entstellt, daß die ursprüngliche Hand nur mehr bei sehr scharfem Zusehen herauszufinden ist. Da war allerdings das Porträt aus von Behaimschem Besitz (Ausstell.-Kat. Nr. 291), das zudem die Signatur des Meisters trägt, vorzuziehen, wenn es auch schon durch die Ausstellung von 1893 im Germanischen Museum bekannt war. — Man braucht sich übrigens gar nicht bis nach Heilsbronn zu bemühen, um auf Werke Trauts zu stoßen. In Nürnberg gibt es genug Dokumente seiner fruchtbaren Tätigkeit, die auf ihre Entdeckung und Würdigung harren. So fällt der Blick des in St. Sebald Eintretenden sofort auf eine sehr schöne »Himmelfahrt Mariä« (am ersten linken Pfeiler), die von ihm für einen Imhof gemalt ist; die Johanniskirche besitzt in ihrem Hauptaltar, einem umfangreichen Werke mit sechs bemalten Flügeln, eines seiner Hauptwerke. Schon bevor das Germanische Museum kürzlich Trauts »Taufe Christi« erwarb, besaß es schon echte und schöne Werke seiner Hand und zwar unerkannt unter der Bezeichnung »Art des Sebastian Daig« (Halbfiguren des hl. Johannes Evangelista und der hl. Barbara). Auch an dem Rosenkranzbilde (Kat.-Nr. 181) glaube ich Charakteristiken seiner Hand zu erkennen, doch nur an dem unteren Teile des Bildes, den knienden Figuren.[12]) Dann in Schleißheim: »Begegnung an der goldenen Pforte« und ein kleiner »hl. Sebastian«, auf die ich den Leiter dieser Sammlung schon vor Jahren aufmerksam gemacht habe. Es liegt mir ferne, hier einen Katalog der Werke Trauts aufstellen zu wollen, ich wollte lediglich zeigen, daß man nur hätte zuzugreifen brauchen. Zum ausgestellten Lorenz- und Mauritius-Altar aus Schwabach noch eine Bemerkung. Der Schrein enthält bemalte Schnitzfiguren, die beiden Heiligen mit Gefolge darstellend, die Flügel weisen auf der einen Seite Malereien, auf der andern Seite bemalte Holzreliefs mit Szenen aus dem Leben derselben Heiligen auf. Auffallend ist die völlige Identität des Stiles beider Gattungen (in Komposition, Typen, Bewegungen, Farben). Darf man sich hier mit der Annahme, daß Traut die Entwürfe auch für die Schnitzereien geliefert habe, begnügen? Hätte ein fremder Schnitzer in diesem Grade die stilistischen Merkmale der Vorzeichnungen in seiner Arbeit bewahren können? Drängt sich nicht vielmehr die Vermutung auf, daß sich Traut auch als Plastiker betätigt haben müsse?

Hans von Kulmbachs Name ist in neun Katalognummern genannt. Unter diesen Werken befinden sich mehr echte, als der Katalog zugeben will. In sieben oder acht Fällen hat die nähere Bezeichnung

---

[12]) Ob der ganze obere Teil nur später übermalt oder aber schon ursprünglich von anderer Hand stammt, habe ich nicht näher untersucht.

des Kataloges falsch geraten. Ich gehe das Material in der Ordnung durch, die mir als die chronologisch richtige erscheint. Altar aus Schwabach (Nr. 5, 73, 74), »Schule bzw. Richtung H. v. Kulmbachs«. Die vier Vollfiguren, die sich auf den Flügeln finden (die Heiligen Joachim, Anna, Andreas und Joachim) wurden schon von Koelitz[13]) als Kulmbachs Werke beschrieben und von ihm um 1510, also unmittelbar vor dem Berliner Dreikönigsbild, angesetzt. So ist es unmöglich. Von etwa 1505 an kennen wir seine Art zu gut, sie erweist sich trotz großer Qualitätsunterschiede im einzelnen als zu gleichbleibend, als daß diese nur in einzelnen Zügen damit übereinstimmenden Werke noch unterzubringen wären. Was die Zeit vorher betrifft, so wissen wir, daß er zu dem damals in Nürnberg weilenden Jac. da Barbari in näherer Beziehung stand — Neudörffer nennt ihn dessen Lehrjungen. Nun weisen eben diese Schwabacher Bilder ganz unzweideutig starken Einfluß des Italieners auf. Die Art, wie diese knochenlosen Gestalten stehen (Unterscheidung des Stand- und Spielbeines), die empfindsame Art, wie Andreas den Kopf neigt, die weiche Wellenlinie, die dadurch entsteht, ferner die schönen, sonst in Nürnberg unbekannten Farben — alles das kann nur durch Barbari vermittelt sein. Erwägt man schließlich die immerhin deutlichen Beziehungen zu dem späteren Stil Kulmbachs (Behandlung der Falten, der Haare), so dürfte die Hypothese keinen Einspruch finden, daß man es hier mit Jugendwerken des Meisters zu tun hat, die etwa 1502—1504 entstanden sein mögen.

Echte Werke sind auch die vier kleinen Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben aus Bamberg (Nr. 69—72), die der Katalog wieder als »Schule« verzeichnet. Gerade die flüchtige, skizzenhafte Manier dieser Arbeiten läßt die Stileigentümlichkeiten ihres Schöpfers sehr deutlich hervortreten. Koelitz, der auch diese Bilder als eigenhändige beschreibt, setzt sie in eine ganz frühe Periode des Künstlers, in der er unter dem ausschließlichen Einflusse Wolgemuts gestanden sei. Eine Wolgemut-Periode gibt es aber meines Erachtens im Leben Kulmbachs überhaupt nicht. Die Marienszenen zeigen vielmehr seinen späteren, unter dem Einfluß Dürers vollentwickelten Stil und sind zwischen 1510—1515 einzureihen.

Dem Katalog zufolge wäre ein aus Kadolzburg stammender Altarflügel mit zwei Marienszenen (Nr. 75) das einzige echte Werk Kulmbachs auf der Ausstellung. Es ist dem Verfasser entgangen, daß die Bilder, abgesehen von ein paar Vereinfachungen liniengetreue Kopien nach Dürerschen Holzschnitten (aus dem Marienleben) sind. Das ist auffallend, ein sklavischer Kopist war Kulmbach sonst niemals. Trotzdem muß,

---

[13]) Hans von Kulmbach und seine Werke. Leipzig, Seemann, 1891.

da sich so viele der Merkmale seiner Art, wenn auch oft halbversteckt unter einer weitreichenden, teilweise ordinären Übermalung (die Bewunderung des Verfassers für das Kolorit ist darum übel angebracht), in den beiden Bildern auffinden lassen, an der Entstehung durch seine Hand festgehalten werden. Der enge Anschluß an Dürers Holzschnitte mag vielleicht durch einen speziellen Wunsch eines Auftraggebers seine Erklärung finden.

Zur »Schule Kulmbach« rechnet der Katalog schließlich noch drei Altarflügel aus Ottensoos (Nr. 4, 76), für die ich eher die Bezeichnung »Nachahmungen« vorziehen möchte. Viele Einzelheiten und auch die Farben verraten die Mühe, die sich der Maler gab, es Kulmbach gleichzutun. Andererseits lassen die derben, ungefügen Typen schließen, daß wir es mit einem älteren Künstler zu tun haben, der schon in der Wolgemutschen Tradition Fuß gefaßt hatte, bevor ihn die Kunst Kulmbachs gelockt hat. Ein starker Drang nach Ausdruck und Individualisierung führt ihn bisweilen zu rührend komischer Drastik (z. B. im Tempelgang), doch auch zu ernsterer Wirkung (Tod Mariä). — Der Nachfolge Kulmbachs schließt sich meines Erachtens auch ein Werk an, das der Katalog anonym vor Kulmbach einreiht, der »Christus mit den Aposteln« aus Velden (Nr. 68). Die gleiche Hand erkenne ich in einem Bilde des Germanischen Museums »Abschied Christi« (Nr. 219). Die archivalischen Forschungen Gümbels haben auch Beziehungen Nürnberger Künstler zu Velden zutage gebracht. Es käme demnach vielleicht Lienhard Schürstab als Schöpfer des Bildes in Betracht. Freilich muß es seinen Anspruch auf diesen Namen, da nähere Angaben nicht vorliegen, mit einem zweiten heute in Velden noch vorhandenen Altarüberreste aus der Zeit zu gleichen Hälften teilen, einer predella-ähnlichen Tafel mit den 14 Nothelfern, beiläufig bemerkt einer Wiederholung der Staffel am Schwäbisch-Gmünder Sebald-Altare in umgekehrter Reihenfolge der Heiligen.

Vom »Meister des Schwabacher Hochaltares« (mit Fragezeichen) war eine »hl. Katharina« in der Ausstellung zu sehen. Die Zuschreibung rührt von Thode her, die Hinzufügung des Fragezeichens im Katalog ist durchaus zu billigen. Denn welche Entwicklung müßte der klobige Schwabacher Maler genommen haben, um zu Figuren von solcher freien Vornehmheit zu gelangen, wie sie sich in dieser Figur und noch mehr in dem leider in Schwabach zurückgebliebenen Gegenbilde der »hl. Barbara« darstellt. Diese beiden Gestalten, die etwa zwischen 1520 und 1525 entstanden sein mögen, gehören zu dem technisch Besten und Freiesten, was Nürnberg damals hervorgebracht hat. Die Mittel Dürers zur Virtuosität entwickelt; ganz wenige breite Züge und doch volle Plastik, zwei, drei Farbennuancen und doch große koloristische

Wirkung. Sollte man in dem großen Kunstmagazin Nürnberg vergebens nach anderen Proben dieser Kunst suchen? Nein, wenn ich recht habe, einen großen Passionszyklus hierher zu rechnen. Einige Teile davon hängen ganz hoch, fast an der Decke der Jakobskirche, zwischen grell-hellen Fenstern, so daß man nur durch mühsames Abdecken der Lichtquellen einen spärlichen Eindruck gewinnen kann. Andere Teile stecken nicht minder verborgen in dunklen Winkeln der Empore im Kirchenraum des Germanischen Museums. Es wäre keine üble Aufgabe der Ausstellung gewesen, solche Bilder aus ihren Verstecken hervorzuziehen.

Ich kehre zum Schwabacher Altar zurück, nachdem sich der von Thode gewiesene Weg als eine falsche Fährte gezeigt hat, um zunächst eine Ergänzung zu meinen Bemerkungen über Wolgemut anzubringen. Man ist einig geworden, daß nur die Predella von seiner Hand herrührt, die großen Flügel aber von einer zweiten gemalt sind. Nur betreffs einer Darstellung der »Predigt des Johannes in der Wüste« konnten noch Zweifel herrschen. R. Vischer konstatiert hier »verblaßte Erinnerungen an die Werkstätte Wolgemuts«, und Thode findet, »daß hier einige Köpfe stärker, als dies sonst der Fall ist, den Wolgemutschen Typen verwandt sind«. Das sind sehr richtige Beobachtungen, die aber auf Grund des Wortlautes der uns bekanntlich erhaltenen Bestellungsurkunde eine schärfere Fassung erhalten können. Wolgemut mußte sich nämlich darin dem Schwabacher Magistrate gegenüber verpflichten, »wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er so lang endern«, bis man zufrieden sei. Mehrere der Köpfe unter den Zuhörern der Predigt Johannes zeigen nun, daß die vorausgesehene Eventualität hier tatsächlich eingetroffen ist. Die oft wie in Krämpfen verzerrten Gesichter des Hauptmalers scheinen in dem einen Fall selbst den Schwabachern zu toll gewesen zu sein. So sind diese Köpfe nicht nur »Wolgemuts Typen verwandt«, sondern als Ergebnis weitgehender Verbesserungen zur eigenhändigen Arbeit Wolgemuts geworden.

Die Person des Malers der Flügel ist heute kein Rätsel mehr. Als ich einmal Gelegenheit hatte, unmittelbar nach einer eingehenden Betrachtung des Schwabacher Altares ein in Heilsbronn[14]) verwahrtes Zweifigurenbild (hl. Stephan und Lorenz) zu sehen, das (dort noch unbenannt, doch) ein zweifellos sicherer Sebastian Daig ist, war mir die Frage gelöst. Nachträglich fand ich, daß schon Thieme in seinem Schäufelein-Buche auf Daig als Schwabacher Maler plädiert hatte. Und auch Thode wird

---

[14]) Noch ein weiteres Heilsbronner Bild, eine »Pietà mit zwei Heiligen«, gründlich und rücksichtslos im 19. Jahrhundert übermalt, scheint mir ursprünglich ein Daig gewesen zu sein.

sich damit einverstanden erklären, denn jener Marienaltar in Heilsbronn, den er als Werk des Schwabachers beschreibt, ist durch eine bei der Renovierung kürzlich zum Vorschein gekommene alte Inschrift als ein Werk Sebastian Daigs bezeugt.

Schäufelein. Aus dem Nördlinger Museum waren drei Tafeln seiner reifsten Kunst, das Brigelsche Epitaph und zwei Tafeln des Zieglerschen Altares von 1521 zur Stelle (Nr. 78—80). Nr. 81 »hl. Hieronymus« aus Bamberg ist, wie oben schon erwähnt, eine Kopie nach einem Holzschnitt Dürers, die zwar das Monogramm Schäufeleins, aber kein Kennzeichen seiner Kunst trägt. Ebensowenig hat mit der »Art Schäufeleins« ein zweiter »hl. Hieronymus« (Nr. 82) zu tun. Die »Steinigung des hl. Stephan« (Nr. 83) wurde allerdings vor Jahren einmal von Rieffel auf Schäufelein getauft (Rep. f. Kunstw. XV), aber von Weizsäcker in einem späteren Jahrgange dieser Zeitschrift (XXV) mit viel mehr, ich meine sogar mit allem Recht, dem »Meister des Frankfurter Bildnisses« zugeteilt. Die Ausstellung enthielt übrigens noch ein zweites, bisher nicht erkanntes Werk dieses interessanten Meisters, das Schwabacher »Rosenkranzbild« (Nr. 67), auf das ich mir vorbehalte, in anderem Zusammenhange zurückzukommen.

In der Abteilung der Bildnisse befanden sich auch zwei Porträts von Schäufelein, Mitglieder der Familie Tucher darstellend, aus dem Jahre 1534, zwar echte und bezeichnete, aber durch Abreiben und Schwärzen sehr ruinierte Bilder (Nr. 210—211).

Den Rest des Stoffes will ich in aller Kürze nach der Nummernfolge erledigen: Nr. 84 »Die sieben Seligkeiten« aus Bamberg. Von Hauser ohne Grund dem Erhard Schoen gegeben.

Nr. 85. »Taufe Christi«. Nicht nur in der Komposition, sondern auch in den Typen klingt W. Trauts Vorbild durch. Also »Kopie nach Traut«. (Die folgenden Nummern 86—89 wurden teils schon oben behandelt, teils entbehren sie jeglichen Interesses.)

Nr. 196 Bildnis eines Alten, bez. 1482, aus der Mainzer Galerie »wohl Nürnberger Schule«. Ich halte das Bild nicht für Nürnbergisch, sondern für rheinisch unter niederländischem Einfluß.[15])

Nr. 197. Bildnis des Hans Harsdorf, bez. 1484. Daß das Bild, wie es hier ist, im Jahre 1484 entstand, halte ich für ganz ausgeschlossen. Es tritt darin ein gewisser Widerstreit zutage, nämlich zwischen der gewandten, sichern, vorgeschrittenen Technik — man beachte die vollendete Modellierung, die Schlagschatten, die ein Finger auf die andern

---

[15]) Thode erwähnt ein Bildnis eines alten Mannes mit demselben Wappen (zwei Zangen) aus dem Jahre 1483 im Besitze des Grafen Kageneck. In welcher Beziehung stehen die beiden Bilder?

wirft, die Schlagschatten im Gesicht, die Malerei der Bartstoppeln, der Fingernägel, des Vorhangs — mit den starren, altertümlichen Formen (zu vergleichen z. B. die schematischen Linien der Adern auf der Hand). Es ist zweierlei möglich, entweder handelt es sich um die genaue Kopie eines alten, aus dem Jahre 1484 stammenden Bildes, eine Kopie, die nicht früher als etwa 1530 entstanden sein kann, oder es wurde das alte Original um diese Zeit mit Wahrung der alten Zeichnung vollständig übermalt. Welche dieser Möglichkeiten zutrifft, ließ sich aus der Entfernung nicht feststellen.

Nr. 198. Bildnis der Helene Tucher von 1491. Hier ist der Fall durch alte Aufschriften geklärt, die von einer zweimaligen Überarbeitung 1537 und 1638 berichten.

Nr. 202. Bildnis des Christoph Scheurl von Lukas Cranach, das bekannte, öfters ausgestellte, leider sehr verdorbene Bild.

Nr. 204. Doppelbildnis des Bertold Tucher und seiner Frau. Kopien, die, nach dem ornamentalen Beiwerke zu schließen, um 1520—1530 entstanden sein mögen, nach alten Originalbildnissen etwa aus der Zeit 1450—1460. Die Landschaft scheint dann später, nicht vor der Mitte des Jahrhunderts, noch einmal übermalt worden zu sein.

Nr. 205. 206. Zwei Bildnisse von Angehörigen der Familie Behaim von 1527. Anklänge an die Art B. Behaims.

Nr. 207. Bildnis des Albrecht Scheurl von 1527. Durch Übermalungen in einem Grade verändert, daß ohne kunsthistorisches Interesse. Schließlich eine Anzahl Bildnisse von Penz, Strauch u. a., auf die ich hier nicht einzugehen gedenke.

Von älteren Handzeichnungen war auf der Ausstellung fast nichts zu sehen. Die drei Dürerblätter fanden schon Erwähnung, eine kolorierte Federzeichnung »Lüsterweibchen, in der Art des Penz«, eine Pokalzeichnung »nach Jamnitzer«, ein sehr reizender Stammbaum des Pfinzingschen Geschlechts von J. Amann, endlich die schon besprochene bedenkliche Vedute des Seefahrers Martin Behaim — das war alles, nicht viel, wenn man bedenkt, welche Rolle die Zeichnung innerhalb der alten Nürnberger Kunst gespielt hat. Warum ist nicht einmal die nahe wichtige Erlanger Sammlung herangezogen worden? Das merkwürdige große Sebastianblatt von Hans Traut daraus hätte allein eine Anzahl zweifelhafter Dutzendbilder an künstlerischem Eindruck aufgewogen.

Zum Schluß noch ein rascher Blick auf die Abteilung der Buchmalereien, die von Herrn Archivrat Dr. Mummenhoff in überraschender Fülle und Mannigfaltigkeit eingerichtet worden war. Freilich ein Bestand, der, in Vitrinen wohl verwahrt, dem Ausstellungsbesucher nur eine oberflächliche Kenntnisnahme erlaubte; es können ihm daher auch hier nur

flüchtige Bemerkungen gewidmet werden. Jedenfalls war ersichtlich, wie unvollständig (etwa in dem Buche von Raspe) bisher das Material ausgenutzt worden war. Auffallen mußte es, daß man bei der Aufstellung dieser Abteilung den sonst festgehaltenen Gesichtspunkt der Nürnberger Herkunft plötzlich gegen den des momentanen Nürnberger Besitzes vertauschte. So findet sich eine Anzahl frühmittelalterlicher Stücke vor, die mit Nürnberger Kunst so wenig zu tun haben, wie die französischen und niederländischen Handschriften, die mitten unter den Nürnberger Arbeiten des 15. und 16. Jahrh. liegen, ohne daß der Katalog immer Aufschluß über ihre Abstammung gäbe. Für französisch halte ich z. B. auch die Handschriften Nr. 1621 und 1631, dann die im Katalog als flandrisch bezeichneten Nummern 1622 und 1643. Nr. 1619 ist niederländisch, 1634 und 1639 holländisch. Das reizende Titelblatt der Handschrift Nr. 1658 »Fehde Hans v. Geislings gegen Nürnberg« schien mir im Vorbeigehen die Hand Hans Springinklees, die kolorierten Zeichnungen der Handschrift 1615 die des »Meisters des St. Wolfgangaltars« zu verraten.

»Maistro Andrea de Monte Caballo.«

Im Archivio della R. Società Romana di Storia Patria vol. XXVIII S. 451—471 hat P. Fedele einen Aufsatz: »I gioielli di Vanozza ed un' opera del Caradasso« veröffentlicht; in ihm wird u. a. auch der Kontrakt mitgeteilt, den Vanozza mit »maistro Andrea de Monte Caballo« und »maistro Johane de Larigo suo compagno« abgeschlossen hatte wegen Herstellung eines Tabernakels in ihrer Kapelle von S. Maria del Popolo. Der Autor überläßt es den Kunsthistorikern den Meister Andrea zu identifizieren (S. 453 Anm. 3), wobei ihm entgangen ist, daß er ihn in derselben Anmerkung mit vollem Namen nennt: »Andreas Brugnanus«. Auf dem Monte Cavallo wohnte Andrea Bregno in seinem eigenen Haus, wie wir durch sein Testament wissen. Dieses Testament, das mein Freund Tom v. Wahl und ich nach einer bis dahin unbeachteten Notiz Bertolottis (Artisti lombardi II S. 299 über Andreas de Brignonibus) auffanden, ist von uns in L'Arte 1901 S. 417 ff. veröffentlicht worden. Leider kenne ich unter den Quattrocentoskulpturen in S. M. del Popolo keine, die sich als Reste des fraglichen Tabernakels agnostizieren ließen. Vielleicht gelingt es aber bei Nachforschungen an Ort und Stelle, solche zu finden. Es eröffnet sich dabei vielleicht die Aussicht, in der Person des »Johannes de Larigo« einen Mitarbeiter Bregnos seiner künstlerischen Physiognomie nach festzustellen. Nicht nur würden wir dadurch eine Bereicherung der mageren Künstlerlisten vom Ende des römischen Quattrocento gewinnen, sondern es wäre damit die Möglichkeit eröffnet, auf dokumentarischer Basis die eigenhändigen Werke Andrea Bregnos von der Gesellenarbeit zu scheiden. Bregno ist im Laufe der letzten Jahre doch mehr zum Sammelnamen für die letzte Phasis der römischen Grabmals- und Altarplastik der Frührenaissance geworden, als mit einer strengen Handhabung der Stilkritik verträglich erscheint.

James v. Schmidt.

Literaturbericht.

Kunstgeschichte.

Hermann Sepp. Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 67. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1906. XI u. 345 S. 12 Mk.

Da Bayern mit seinen politischen Grenzen so viel altes Kunstland umschließt, da das deutsche Kunstleben des 19. Jahrhunderts sich zu einem wesentlichen Teil in München abgespielt hat, bucht diese Bibliographie wohl mehr als die Hälfte der Wissenschaft von der deutschen Kunst. Der Wert derartiger Arbeiten liegt, abgesehen von der Richtigkeit und Vollständigkeit der Angaben, in der geschickten Gliederung des Stoffes. Die Vollständigkeit genügt, soweit ich nach Stichproben urteilen kann, allen verständigen Forderungen. Die Einteilung erscheint mir vortrefflich, in leicht verständlichem System, das nicht starr angewendet, den Eigentümlichkeiten des Materials wohl angepaßt ist. Durch vielfache Teilung erreicht der Verfasser eine erfreuliche Übersichtlichkeit, so daß man sich sehr rasch in dem vielgliedrigen Bau zurecht findet. Daß keine übertriebene Raumökonomie herrscht, keine Abkürzungskünste angewandt sind, kommt der Benutzbarkeit sehr zugute.

Abgesehen von einigen geschickt eingeschobenen Nebengruppen zerfällt das Ganze in drei Hauptabschnitte:

1. Kunstgeschichte. — Hier ist, vom Allgemeinen zum Speziellen abgestuft, alles untergebracht, was sich nicht unter dem Namen einer bayerischen Stadt und nicht unter dem Namen eines bayerischen — oder doch in Bayern tätigen — Künstlers unterbringen ließ.

2. Kunsttopographie. — Mit den Namen der Orte in alphabetischer Folge.

3. Künstler. — Mit den Namen der Künstler in alphabetischer Reihe.

Ein Index der Autornamen erleichtert den Gebrauch des Bandes sehr wesentlich. Vermißt wird eine Liste aller exzerpierten Zeitschriften; nur ein Verzeichnis derjenigen Zeitschriften, die sich ausschließlich oder hauptsächlich mit bayrischer Kunst beschäftigen, ist eingeschoben. Die ganze

Arbeit ist höchst willkommen, und der Verfasser hat sich mit seiner Arbeit reichen Dank verdient. *Friedländer.*

Malerei.

Kritik einer Rezension. (Vgl. F. Rintelen, Zur jüngsten Literatur über die italienische Malerei im Trecento. Kunstgesch. Anzeigen 1906, Nr. 2.)

Im Programm der kunstgeschichtlichen Anzeigen ist s. Z. der treffliche Grundsatz aufgestellt worden, daß auch Aufsätze der wissenschaftlichen Kritik unterworfen werden sollen. Er hat kürzlich durch F. Rintelen seine Anwendung auf einem Gebiet gefunden, auf dem der Rezensent bisher kaum hervorgetreten ist. Aber wie viele Renzensionen werden nicht geschrieben, die selbst wieder einer Kritik nur allzusehr benötigen. Da diesmal auch für mich das »tua res agitur« gilt, will ich die Mühe nicht scheuen, im vorliegenden Falle wieder Einiges zurechtzurücken, obwohl ich meinesteils am ehesten darauf verzichten könnte.

Der Rezensent ist auf der einen Oktavseite, die er der Besprechung meiner Untersuchung »zur Stilbildung der Trecentomalerei« (Rep. f. Kunstwiss. 1904, S. 89—111, S. 221—250, S. 308—321) widmet, nachdem er mit den Forschungen anderer Fachgenossen gründlich aufgeräumt hat, mit mir noch ziemlich glimpflich verfahren. Suaviter in forma wird freilich mit wenigen Federstrichen gut die Hälfte meiner Ergebnisse — so scheint es wenigstens — zunichte gemacht. Meinen »bedeutungsvollen Grundgedanken« von »der großen Wichtigkeit, die der französischen Gotik« (im Trecento) »auch für die neue Entwicklung der Malerei zukommt«, hätte ich in originellen und gründlichen Darlegungen zunächst bei Duccio durchgeführt. Doch »plötzlich« soll sich »in dem zweiten, der Entwicklung Giottos gewidmeten Abschnitt der Gesichtspunkt« verschieben, indem nicht mehr von »gotischem«, sondern »von dem Stile der Miniaturmalerei ganz allgemein die Rede« sei. Obgleich R. es nun doch »dahingestellt sein« läßt, »ob die Franziskusbilder wirklich mit zeitgenössischen Miniaturen zusammenhängen«, findet er, »daß der unmonumentale Charakter derselben gar nicht dieser so unsicheren Erklärung bedarf«, »sobald man sich« (kurz und gut!) »entschließt, sie in das unmonumentale Trecento zu setzen, in das sie auch aus tausend anderen Gründen gehören« (das sich aber nach R. doch so langsam aus Giottos Flächenstil befreit, s. u.). Ferner »hätte« ich »zeigen müssen, daß in den früheren Miniaturen ein stärkeres Realitätsgefühl waltet als in den späten Werken Giottos; dann würde es glaubhaft sein, daß Giotto anfangs einer älteren realistischen Richtung gefolgt ist und

sich erst später neuen dekorativen Zielen zugewandt hat«. Daß sein Realismus — der Begriff schillert freilich in solcher Beleuchtung — zum guten Teil ein persönlicher sein könnte (und es zweifellos auch ist), läßt R. außer acht. »Statt von dem Realismus der französischen Miniaturen« hätte ich aber »nur von gewissen Ansätzen zu architektonischen Darstellungen in denselben gesprochen«, die auch für mich »ganz unentwickelt« seien, »während« ich »auf den Franziskusbildern ein Bestreben nach voller Realität beobachtet« hätte, so daß »schließlich« meine »Darlegung, obwohl usw., mehr ein Nachweis der Verschiedenheiten« auf beiden Seiten bleibe. In der Tat, es wundert mich nicht, daß in einem Resumé von so klassischer Kürze »die Logik« meiner Argumente »zu kurz kommt«. Ich muß also wohl oder übel versuchen, dem Rezensenten etwas zu Hilfe zu kommen. Die logische Schlußfolge meiner Beweisführung, soweit sie auf diese Dinge Bezug hat, dürfte sich dem aufmerksamen Leser aus der Analyse der Hauptwerke Duccios und seiner Nachfolger einerseits, Giottos und seiner Gehilfen andererseits, etwa wie folgt, aufbauen. Dem Altarwerk Duccios, Simones Martinsfresken, den Franziskusbildern in Assisi und dem Fassadenmosaik von S. M. Maggiore (Rom) ist als Neuerung bei allen Stilverschiedenheiten dieselbe primitive architektonische Raumkonstruktion und eine Summe von Einzelelementen, aus denen sie sich zusammensetzt, gemein (geringe perspektivische Raumtiefe, kombinierte Innen- und Außenansicht von Gebäuden, an die Bildfläche vorgeschobene Säulchen u. a. dünne Stützen, in schwacher Untersicht gegebene Gewölbrippen, in perspektivischer Flucht konvergierende Konsolen als Träger der flachen Decke, Durchblicke u. a. m.). Diese Art der Raumdarstellung muß eine einheitliche Wurzel haben. Der byzantinischen Kunst entstammt sie nicht, weil dieser ihre wichtigste Errungenschaft, die Wiedergabe der Decke, noch im 14. bis 15. Jahrhundert abgeht. Ebensowenig ist Duccio ihr Erfinder, er bedient sich vielmehr bereits ihrer fertigen Schemata in widerspruchsvoller Verbindung mit flächenhaften byzantinischen Figurenkompositionen. Die ursprünglichen Grundformen des Systems, in dem die gotischen Motive weitaus überwiegen, liegen hingegen unverkennbar in den halbdekorativen Rahmenarkaden und -architekturen der französischen Miniaturen der fünfziger bis sechziger Jahre (Psalter d. Bibl. nat. 10,525) des 13. Jahrhunderts vor, doch ist der entscheidende Fortschritt zur Einfügung der Decke wahrscheinlich erst in der italienischen Buchmalerei erfolgt, die nachweislich im letzten Viertel des Ducento bereits unter dem Einfluß des neuen Stils der französischen Illuminierkunst steht. Wurden dadurch jene Gebilde erst zu voller räumlicher Anschaulichkeit erhoben, so erklärt sich auch ihre rasche Verbreitung in allen Schulen am leichtesten im Wege der Buchillustration. Das führende

italienische Zentrum läßt sich sogar noch, wenngleich vorerst nur in weiten Grenzen, lokalisieren. Die Franziskusfresken und die ihnen nächstverwandten, keinesfalls jedoch von ihnen abhängigen Fassadenmosaiken von S. M. Maggiore, welche eine etwas ältere Vorstufe des Systems vertreten, verraten die stärksten Einflüsse der Cosmatenkunst. Der Sitz jener mit der letzteren in Wechselbeziehung stehenden Miniatorenschule ist daher in der römischen Kunstprovinz, sei es in Rom, oder noch eher in Umbrien (Oderisi) zu suchen. Obige Rekapitulation dürfte genügen, um die Einheitlichkeit meines Gesichtspunktes klarzustellen. Auch R. wird nun verstehen, daß ich nicht »vom Stile der Miniaturmalerei ganz allgemein«, sondern von dieser als der wichtigsten Trägerin der neuen Stilbildung gesprochen habe. Wenn ich aber einen nahen Zusammenhang der umbrischen Schule mit der französischen Malerei angenommen habe, so ist es mir darum noch lange nicht eingefallen, hinter den Franziskusfresken französische Miniaturen als unmittelbare Vorlagen zu vermuten. Der Hinweis auf die Verschiedenheiten der Entwicklungsstufe ist somit gegenstandslos. Die von R. totgeschwiegenen inneren Gründe, welche für die Herkunft des Autors der ersteren (für mich Giottos) aus der Buchmalerei sprechen, kann und will ich nicht wiederholen. Seine innige Vertrautheit mit ihr sowie die Tatsache, daß sein Jugendstil ein unmonumentaler war, würde schon die in einer Kopie der Ambrosiana vollständig erhaltene Komposition des Jubiläumsbildes von 1300 beweisen, dem R. ebensowenig Rechnung trägt wie der Franziskustafel im Louvre und den Fassadenmosaiken des Rossuti (S. M. Maggiore). Glaubt er wirklich, alle diese von mir wieder aufgerollten Fragen kurzer Hand abtun zu können? Ich muß freilich bezweifeln, ob er überhaupt meine Ausführungen an der Hand der Photographien gründlich durchgearbeitet hat. Und wenn es mir auch gänzlich fern liegt, ihm absichtliche Entstellung derselben vorwerfen zu wollen, so kann ich ihm leider den Vorwurf nicht ganz ersparen, daß er die -- höchste Gewissenhaftigkeit erfordernde Pflicht des Rezensenten mir gegenüber in so oberflächlicher Weise ausgeübt hat, daß ein völlig schiefes Bild dabei herauskam.

Teilweise eindringlicher, aber selten glücklicher gestaltet sich seine Polemik gegen andere Fachgenossen. Indem er sich Suidas Aufsatz über den Meister der Ruccellai-Madonna (Jahrb. d. K. Pr. K.-Samml. 1905, S. 1) zuwendet, erörtert er zunächst die Frage der Autorschaft Duccios an diesem Werk. R. stimmt S. darin zu, daß der bekannte Kontrakt des sienesischen Meisters von 1285 sich nicht unbedingt darauf beziehen müsse, bestreitet dagegen wohl mit Recht, daß es jener anonymen Künstlerpersönlichkeit zuzuweisen sei. Die Halbfigur Marias auf dem Kruzifix in Paterno zeigt eine härtere Art, und das wirklich verwandte sienesische

Madonnenbild aus Crevole (Mostra dell' arte senese, Nr. 380), schwerlich von Duccio selbst herrührend, spricht als Arbeit eines Duccio-Nachahmers vielmehr zugunsten seiner Autorschaft der Madonna Ruccellai. R. glaubt allerdings für die letztere einen zweiten Unbekannten einsetzen zu müssen. Keines von den durch S. zusammengestellten Bildern scheint ihm von der eignen Hand des hochinteressanten Künstlers, der die Tafel »von S. M. Novella gemalt hat«, herzurühren. Undenkbar ist es nun in der Tat, daß der Anonymus der Lehrer eines noch ganz in der maniera greca steckenden Meisters wie Cimabue sein könnte, während die Ruccellai-Madonna deutlich die beginnende Einwirkung der Gotik erkennen läßt (vgl. Rep. 1904, S. 109). Allein R. will in dem Gegensatze der um 25 Jahre jüngeren Gestalt auf Duccios Altarwerk zu ihr nicht (wie ich a. a. O.) den graduellen Unterschied einer solchen Stilmischung, sondern das sehen, »was man den Stil im persönlichen Sinne nennt«. Bei Duccio spreche sich »in erster Linie die Freude am Linienspiel und der Sinn für das Stoffliche«, in der »massiven Wucht« des Florentiner Bildes hingegen eine »plastische Konkretheit« aus. Auch enthalte es keineswegs mehr Byzantinismen. R. verkennt eben das griechische Element in der erhabeneren Erscheinung, im strengeren Rhythmus und der spröderen Linienführung der Rucellai-Madonna, weil er das Byzantinische ebenso äußerlich auffaßt wie bei Giotto das Gotische, er verkennt es aber sogar im Typus des Kindes. Im Dombild wird das Minus der hinschwindenden maniera greca ersetzt durch ein Plus an gotischer Formenbildung, die gerade in Siena den allgemeinen Zug zum Zarten und Graziösen bis zum Kalligraphischen Simone Martinis hat, der in seinen Frühwerken noch wenig von Duccio abhängt (a. a. O. S. 109). In Duccios Entwicklung mag sich wohl eine dahin gerichtete Begabung offenbaren, sie wurde jedoch erst durch die neue Strömung allmählich in ihm ausgelöst. Und da niemand als fertiger Maler zur Welt kommt, der Übergang zur weicheren Modellierung sich also einmal im Schaffen einzelner Persönlichkeiten vollzogen haben muß, beruhen auch solche Unterschiede nicht notwendigerweise auf »Stil im persönlichen Sinne«. R. überschätzt für das ausgehende Ducento die spontane Entwicklung des künstlerischen Individuums, wie er andererseits die entschiedene Richtung auf das Plastische des florentinischen Kunstwollens in das Bild hineinsieht. Es hat wenig auf sich mit dem Gegensatz zwischen den »in plastischem Reichtum dargestellten Engeln« hier und den »lieblichen melancholischen Gestalten« dort. Wo findet denn R. sonst in Florenz die lieblichen, wenngleich noch etwas strenger als später gezeichneten, Typen der knieenden Engel der Ruccellai-Madonna mit ihrem lichten Kolorit wieder? Am Dombild aber haben sie zwar nicht auf der Haupttafel, aber z. B. im

Predellenstück der Geburt (Berlin) ihre nächsten Verwandten. Wenn also Suidas Versuch, der Madonna Ruccellai einen festen Platz innerhalb des Florentiner Denkmälerkreises anzuweisen, als gescheitert anzusehen ist und der »sienesische Anstrich« des Werkes auch für R. unleugbar bleibt, so läßt das Dokument von 1285 immer noch die Wagschale Duccios sinken.

Von dem, was R. gegen Suidas lehrreichen Artikel über den Meister des Cäcilienaltares (a. a. O. 1905) einwendet, erscheint mir die Aberkennung der Petrustafel von 1307 in S. Simone berechtigt, »denn die byzantinische Manier ist darin« nicht nur »kaum überwunden«, sondern vor allem in der Gewandbehandlung noch vollkommen mächtig. Die hl. Cäcilie hingegen ist die Schöpfung eines nur von der Monumentalität dieses Stiles beeinflußten Künstlers, der selbst auf ganz anderem, und zwar auf einem Boden mit dem jungen Giotto steht und von dessen Hand, wie der Frauen- und Kriegertypus der Flügelbilder u. a. m. beweist, ganz gewiß die letzten Fresken der Franziskuslegende mit den überschlanken Figuren nach dessen Kompositionen ausgeführt sind. Daher die größere Freiheit dieser Seitenstücke, in denen jedoch noch so fühlbare Mängel der Einstellung der Figur in die Bühne übrig bleiben (man vgl. z. B. die durch die Tür enteilende Gestalt). Der Meister bleibt trotz aller Bemühung darin, sowie in der architektonischen Konstruktion, hinter Giotto zurück. Die Datierung seiner Werke hängt mit der Entscheidung über die Entstehungszeit der Franziskuslegende eng zusammen. Aber auch die altertümliche Schwere der großen Heiligenfiguren spricht zugunsten des von S. angenommenen frühen Zeitansatzes. Daß nicht nur der von S. entdeckte Margarethenaltar, sondern auch die Madonnentafel in Montici ihm (und nicht »einem ganz belanglosen Nachahmer Giottos«) gehört, machen schon die mit der Margaretha fast identischen Nebenfiguren unzweifelhaft. Seine weitere Entwicklung bedarf noch der Klärung. S. hat noch eine Anzahl sichtlich mit seiner Kunst zusammenhängender Werke, wie das Kruzifix der Uffizien, herangezogen. Eine so starke Wandlung, wie sie der abweichende Figurentypus des anscheinend etwas »sienesisch« gefärbten hl. Miniatus (S. Miniato) bezeichnen würde, wird man jedoch kaum zugeben können, wenngleich oder gerade weil S. mit der hohen Datierung der Tafel, die auf derselben primitiven Stufe architektonischer und landschaftlicher Szenerie steht, gegen R. Recht haben dürfte. Hier haben wir es also wohl mit einem anderen frühen Giottoschüler zu tun. Daß der hl. Tomas von Aquino in S. M. Novella vor der zweiten Hälfte des Trecento entstanden sein kann, bestreitet R. zwar ohne Begründung, aber gewiß mit Recht. Ebenso kann wohl eine nähere Besichtigung (die mir a. a. O. S. 93 noch fehlte) niemand darüber im Zweifel lassen,

daß die Jahreszahl 1310 auf dem Triptychon des Pacino di Buonaguida (Akademie) unvollständig ist, anderseits aber auch, daß nur eine (schmale) Zahl fehlt, und da wird man sich aus stilistischen Gründen eher mit S. für ein zwischen MCCCX und MCCCXX liegendes Datum und nicht gerade für MCCCXL entscheiden, trotz der von R. veranstalteten Umfrage. Gegen die Zuweisung des Lebensbaumes (ebenda) an P. di B. und gegen die richtige Beobachtung Suidas über die Beziehungen des letzteren zum Stil des Cäcilienmeisters hat er nichts Triftiges vorgebracht.

Gegen Suidas »Florentiner Maler« habe ich selbst (Kunstwiss. Monatshefte, 1905, S. 157) eine Reihe von Einwendungen erhoben, aber ich möchte nicht etwa als ungenannter Eideshelfer dafür angerufen werden, daß diese Publikation »wenig« enthalte, »was als bleibender Besitz der Wissenschaft angesehen werden kann«. S. hat darin mit klarem Blicke die gesamte mit Orcagna und G. da Milano zusammenhängende Denkmälergruppe zusammengefaßt und im wesentlichen in überzeugender Weise aufgeteilt. Eine Hauptströmung der Malerei aus der Mitte des Trecento und eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten ist damit greifbar geworden. Wie man die Stimmung des Paradiesesbildes in S. M. Novella auffaßt, ist ganz Sache des individuellen Nachempfindens — in den anderen beiden Fresken wird auch R. schwerlich das religiöse Gefühl so ganz vermissen —, wie man aber darin reinen Fortschritt zu klarerer Raumkomposition sehen kann, bleibt mir unverständlich. Gewiß handelt es sich nicht um eine bewußte Aufgabe des schon Gewonnenen, sondern nur um ein Wiederauftauchen älterer primitiver Schemata (vgl. a. a. O. u. Rep. 1904), aber dem Tatbestande an sich wurde dann doch die erste Erklärung besser gerecht als die einfache Ableugnung desselben. Eine »Theorie von der Rückwärtsentwicklung des Trecento« ist meines Wissens von niemand aufgestellt worden. Unbestreitbar bleibt es aber, daß von Orcagna Anregungen zu einer gesteigerten dekorativen Flächenbehandlung ausgehen.

Wenn auch G. Vitzthum die Entwicklung Bernardo Daddis zu sehr auf diesem abstrakten Grundgedanken aufgebaut hat, so läßt die Zusammenstellung der Werke keineswegs bei ihm die stilkritische Vergleichung vermissen und gründet sich auf mehr als »gelegentliche Ähnlichkeiten«. R. sieht als charakteristische Arbeiten des »wenig bedeutenden Künstlers« einige Bilder von »kleinem Format« und »hübschen Farben« an, muß ihm aber doch auch das Triptychon der Uffizien und (halbwegs) die Madonna in Ruballa, Tafeln von nahezu lebensgroßem Maßstabe, lassen. Das große Altarwerk der Akademie hingegen könne ihm» mit voller Sicherheit(!) abgesprochen« werden und stehe »in engstem Zusammenhang mit dem großen Madonnenbilde in der Impruneta« (von 1375). Wer sich so zuversichtlich ausdrückt, sollte doch nicht jeden Hinweis auf die vermeintlichen Berüh-

rungspunkte sparen. Da ich das letztgenannte Werk nur von einer durch ungünstige Umstände beeinträchtigten Besichtigung und aus der Photographie kenne, lasse ich offen, ob hier wirklich mehr als kompositionelle und ikonographische Übereinstimmung im einzelnen, d. h. etwa eine Fortsetzung der Kunstweise Daddis, vorliegt. Auch eine solche Verwandtschaft würde noch nicht ausreichen, um das Akademiebild diesem wieder zu nehmen. Denn im Typus von Mutter und Kind und in der Haltung und Gliederbildung der Figuren, im Kostüm u. a. m. geht es mit manchem der kleinen Altärchen Daddis, deren Zahl sich noch beträchtlich durch eigenhändige oder Werkstattarbeiten vermehren läßt (ein weiteres außer dem signierten, aber z. T. verfälschten z. B. in der Akademie in Florenz, ein drittes in Neapel, kürzlich in der Arte von Venturi reproduziert), ganz nahe zusammen, mit anderen (in Berlin und Paris, zuerst von Schubring richtig bestimmt) wieder in der lebhaften Farbengebung, die durch ihre Pracht bei voller Harmonie Daddis hohes koloristisches Können verrät. R. will ferner aus der Liste seiner Werke die Fresken der Cap. Pulci streichen und Vasaris Zeugnis eher für den Zeitansatz (1380) gelten lassen. Obgleich er selbst ganz richtig an der Geburtsszene des Berliner Triptychons darlegt, daß die dekorative Flächenbehandlung sich sehr wohl mit einer kräftigen Raumentwicklung vereint, meint er doch, daß die »klarere Raumbildung« der Fresken und die mannigfaltige Geberdensprache eine Entstehung vor 1360 — ein ganz willkürlicher terminus! — ausschließe. Allein diese hat etwas Gewaltsames und Unmittelbares und doch Unbeholfenes, wie es vielmehr den ersten Nachfolgern Giottos als der zweiten Hälfte des Trecento eigen ist. Dieselbe den Eindruck des Steifen hervorrufende mangelhafte Artikulation und den gleichen hageren Figurentypus wird R. in der Kreuzigung des zweiten Altarflügels in Berlin wiederfinden und dort auch die lockere, senkrecht gestaffelte Figurenaufstellung auf hoch entwickelter Standfläche. Und worin soll denn etwa die Überlegenheit im Aufbau der architektonischen Szenerie, z. B. über Masos Fresken in der Silvesterkapelle (s. u.) bestehen? Es ist eben nicht wahr, daß sich Giottos Nachfolger erst langsam aus »dem Banne« der »Masse« befreien, — ein einziger Blick auf T. Gaddis Malereien der dreißiger Jahre in S. Croce widerlegt das. Giottos Flächenstil ist nicht einmal von seinen Gehilfen verstanden worden (vgl. Rep. 1904, S. 319ff.) und hat nur vereinzelte Nachwirkungen geübt, vor allem bei Maso. Zum Überfluß werden beide von R. bestrittenen Werke der reifen Kunst Daddis — denn die Fresken wird man immerhin in das vierte Jahrzehnt herabrücken müssen — durch die Ähnlichkeit im Typus und Motiv des jugendlichen Heiligen an der Fensterwand der Kapelle mit der zweiten Gestalt rechts auf dem Altarwerk der Akademie zusammengehalten.

Von seiner Neigung das Gewonnene wieder in Frage zu stellen, läßt der Rezensent sich auch in seinen Ausführungen über Giottino (bzw. Maso) viel zu weit fortreißen. An der vor sechs Jahren (Jahrb. d. K. Pr. K. Samml. 1900, S. 161), in denen die Sichtung der Denkmäler wesentliche Fortschritte gemacht hat, ausgesprochenen Attribution des Berliner Predellenstückes hält Schubring schon lange nicht mehr fest. R. bleibt jedoch selbst mit seiner Zuweisung an die Schule des Lorenzo Monaco im Rückstande. In wiederholten Erörterungen der Urheberfrage vor dem Bilde ist unter Fachgenossen vorübergehend diese Bestimmung vorgebracht, aber wohl allgemein wieder aufgegeben worden. Heute zweifelt kaum noch jemand daran, daß Typen, Szenerie und Kolorit weiter zurück in den Kreis Agnolo Gaddis weisen. Hinsichtlich der fraglichen Hauptwerke hat die Stilkritik zwischen dem Anonimo Magl., der die Silvesterfresken Maso zuschreibt (ebenso Ghiberti), die Deposizione der Uffizien hingegen u. a. m. Giottino, — und Vasari zu richten, der alle diese und verschiedene andere Malereien dem letzteren gibt. Wenn man, wie neuerdings Suida, von den besagten Fresken ausgeht, verdient wohl auch aus stilistischen Gründen der Name des älteren Meisters den Vorzug. Als augenfälligste Stileigentümlichkeiten hat schon Schubring in ihnen die weitgehende Individualisierung der Figuren und die wirksame Lichtführung hervorgehoben. Für R. gehört nun keins der von Vasari aufgezählten Werke damit zusammen. Die Deposizione erklärt er für eine oberitalienische Arbeit um 1400, — ein entschiedener Fehlgriff! Weder das Handauflegen der Schutzheiligen noch das YNRJ geben dazu einen genügenden Anhalt, wo die monumentale Figurenkomposition, der breite Gewandstil und Typen, wie Magdalena, Maria und Johannes, so unverkennbar das giotteske Erbe offenbaren —, allerdings in einer Umbiegung ins Realistische, die in den Köpfen der Heiligen und Stifter vollends mit der individualisierenden Behandlung Masos zusammenstimmt (sogar in der sorgfältigen Ausführung der Bärte). Eine recht geschickte Übermalung hat dann alles das in einer Weise gesteigert, daß der Irrtum R.s begreiflich wird. Sie hat überdies dem Rot ein aufdringliches Übergewicht in der von Haus aus etwas nüchternen, den Freskenmaler verratenden, aber nichts weniger als oberitalienischen Farbengebung verliehen, in der sich dieselbe Vorliebe für das tiefe Goldgelb wie in den Silvesterfresken bemerkbar macht. Erkannte bereits Vasari mit Recht in dieser Tafel das reifste Werk seines Giottino, so wird man in den Malereien der Cap. Strozzi in S. M. Novella mit Suida trotz R.s Protest eine Jugendarbeit Masos erblicken dürfen. Es ist hier schwieriger, sich von der Identität des Meisters zu überzeugen, — den Photographien gegenüber konnte ich selbst meine Zweifel nicht überwinden —, doch gibt der Vergleich der Heiligenmedaillons am Gewölbe

mit den Propheten der Silvesterfresken den Ausschlag. Es ist vollkommen richtig, wenn R. eine mehr (nicht »sehr«) »allgemein gehaltene Typik feststellt«, zu der »gewisse karikierende Individualisierungen in unangenehmem Gegensatze stehen«. Das sind die ersten Regungen der Eigenart des Künstlers, das Typische aber steht durchaus mit der Giottoschule (vgl. Unterkirche in Assisi) in Zusammenhang. Dazu kommt schon hier ein den Silvesterfresken nicht unähnliches, wenngleich etwas farbenfroheres Kolorit mit den vorherrschenden gelben und braunroten Tönen. Und das Geburtsbild erfüllt schon derselbe milde Lichtschimmer, der dem Drachenwunder des hl. Silvester seinen Reiz gibt. Der ausgeglichene Stil der späteren Werke Masos ist eben das Ergebnis künstlerischen Ausreifens. Daher wird man ihm auch die Stanislausbilder in Assisi, die R. jedenfalls zu gering einschätzt, noch nicht so entschieden absprechen dürfen. Ich enthalte mich jedoch über diese anscheinend stark verrestaurierten Fresken, wenngleich die giottesken Elemente auch in ihnen nicht zu verkennen sind, eines abschließenden Urteils, da ich sie nie bei ausreichender Beleuchtung sehen konnte.

Vorstehende Abrechnung macht wohl zur genüge klar, auf wie unsicheren Füßen zumeist die mit so großer Bestimmtheit vorgetragenen Urteile des Rezensenten stehen. In der schwierigsten stilkritischen Urteilsbildung, einen Meister in verschiedenen Entwicklungsphasen zu erkennen, fehlt es ihm bei guter Kenntnis noch an sicherer Schulung des Blickes. Wo er Zusammenhänge sieht, bleibt er öfters die Begründung schuldig. Andere Ausführungen vermögen trotz ihres Wortreichtums nicht zu überzeugen. Immer ist er mehr geneigt, Unterschiede zu sehen und »übermäßig herauszustreichen«. Er scheint oft ganz zu vergessen, daß es ebensosehr Sache der wissenschaftlichen Kritik ist, den Gewinn fremder Forschung zu buchen. Man gewinnt den Eindruck, daß es ihm vor allem darum zu tun war, freie Bahn zu schaffen, läßt er doch auch keinen Zweifel daran, daß seine Anschauungen über die Entwicklung des Trecento von denen seiner Vorgänger wesentlich abweichen. Sätze wie »die Mitte des Trecento ist nicht eine Zeit tobenden künstlerischen Kampfes gewesen«, — »sondern eine Periode langsamen Überganges« (zu dem Stile des Spinello Aretino) erwecken freilich von vornherein nicht allzuviel Vertrauen. Das Trecento macht keine Ausnahme von dem kunstgeschichtlichen Entwicklungsgesetz, nach dem der allgemeine Fortschritt jederzeit das Ergebnis des Ausgleichs nebeneinander hergehender verschiedener Richtungen ist, in denen einzelne Individuen die Führung haben. Daß die Gegensätze weniger scharfe waren als im 15. Jahrhundert, wird niemand leugnen. Für den Rezensenten aber »liegt die Entwicklung höchst klar vor unseren Augen als das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt langsame, aber unaufhaltsame

Vorwärtsschreiten auf dem Wege der realistischen Auflösung altüberlieferter Formen«. Ich meine, man sollte eher von Umbildung und von der Schöpfung neuer Formen sprechen. Wenn R. uns eines anderen belehren kann, hätte er jedenfalls besser getan, gleich mit seinem synthetischen Aufbau hervorzutreten und sich mit entgegenstehenden Anschauungen in gründlicher Analyse der Denkmäler auseinanderzusetzen. Auch muß er nicht zuerst die Wahrheit entdeckt zu haben glauben, »daß sich im Trecento immer mehr das Gefühl für die räumliche Tiefe im Bilde — belebt« und »als die Grundkraft des künstlerischen Fortschritts bewährt«. Wenn er aus dem, was andere Forscher seit Schmarsow im einzelnen darüber gesagt haben, diesen Grundgedanken noch nicht herausgelesen hat, so hätte er ihn doch zum mindesten in der vortrefflichen Abhandlung des leider allzu früh dahingegangenen W. Kallab über die Toskanische Landschaftsmalerei klar ausgesprochen gefunden. Sobald R. dargelegt haben wird, wie er die Stadien dieser Entwicklung versteht, wird sich auch über seine Auffassung der einzelnen Künstler weiter reden lassen, — früher nicht. Er wird an mir einen aufmerksamen Leser finden. Dann werden wir auch ermessen können, ob er »unsere Erkenntnis der primitiven Italiener wesentlich erweitert« oder »vertieft« haben wird, und ob er uns so viel zu bringen hatte, »was als ein bleibender Besitz der Wissenschaft angesehen werden kann«. Wer selbst die Kritik noch nicht bestanden hat, darf sich am wenigsten das Recht anmaßen, mit solchen Worten über die Bemühungen anderer abzusprechen.

Das Schlußwort muß sich billigerweise an eine andere Stelle richten. Die Urteile des Rezensenten beanspruchen durch das Organ, in dem sie veröffentlicht wurden, eine größere Bedeutung, als ihnen an sich zukommen würde. Das ist ein Hauptgrund, weswegen ich mich so eingehend mit ihnen auseinandergesetzt habe. So kann ich nicht umhin, dem Befremden darüber Ausdruck zu geben, daß von einer Seite, die erklärtermaßen die Hebung der wissenschaftlichen Kritik verfolgt, zur Berichterstattung über ein der Klärung noch so sehr bedürftiges Gebiet ein Rezensent zugelassen wurde, der sich auf diesem Gebiet noch nicht durch eine positive Leistung ausgewiesen hat. Wo so strenges Gericht gehalten wird, wie in den kunstgeschichtlichen Anzeigen, darf die sachliche Begründung der Urteile nicht so viel zu wünschen übrig lassen.

Berlin. *O. Wulff.*

Bemerkung. — Um jeder Mißdeutung vorzubeugen, erkläre ich, daß diese Entgegnung ganz aus eigner Initiative erfolgt und daß ich die Verantwortung für dieselbe allein trage.

E. Waldmann. Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 68. Mit 15 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1906. VIII u. 70 S. Mk. 6.—.

Der Verfasser, ein Schüler R. Vischers, betrachtet Dürers Kompositionen einseitig auf das Formale hin, er sieht ganz ab von den Forderungen des Inhalts, von der inhaltlichen Auffassung. Die Beobachtungsweise, der jedenfalls Konsequenz und Sicherheit nachzurühmen ist, deren Ergebnisse übersichtlich und in klarer Sprache vorgetragen werden, wird vielen Lesern ungewohnt sein. Und mancher Kritiker wird zu der Ansicht neigen, antike Vasenbilder oder auch Raphaelsche Kompositionen wären eher ein Feld für solche nachrechnende und nachmessende Bemühung als Dürersche Holzschnitte. Heinrich Brunn hat die Sixtinische Madonna mit Zirkel und Lineal erfolgreich analysiert. Ich glaube, daß W. mit seinen feinen Beobachtungen manchen Skeptiker, den der Titel des Heftes ungeduldig gemacht hat, für sich gewinnen wird. Das Thema wird eng begrenzt dadurch, daß der Verfasser nur die früheren Werke Dürers, außer den Holzschnittfolgen namentlich die »grüne Passion«, berücksichtigt und dadurch, daß er ausschließlich auf die langen geradlinigen Gegenstände, wie Stöcke, Stangen oder Waffen achtet und ihre ästhetische Funktion zu erkennen sucht. Das Ergebnis wird aus vielen Beobachtungen gewonnen. Dürer hat mit wachsender Sicherheit die großen, starren, toten Linien verwendet zur Gliederung der Figurengruppen, zur Betonung der Richtung, zur Leitung des Blickes nach wichtigen Punkten, zur Vertiefung des Raumes. Durch vergleichende Betrachtung älterer Kompositionen, wie der Kupferstiche Schongauers und durch das Nebeneinanderstellen der Dürerschen Entwürfe und der endgültigen Fassungen wird der Eindruck verstärkt, daß der Meister das angedeutete Mittel kunstvoller Komposition immer wirkungsvoller verwendete. Ob mit Bewußtsein — —: der Verfasser scheint mir im Recht zu sein, wenn er diese Frage, als nicht wesentlich zur Sache gehörig, beiseite läßt.

Friedländer.

Notiz.

Herr Jaro Springer hat im letzten Heft des Repertoriums meine Arbeit über »die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen« besprochen und es mir zum Vorwurf gemacht, daß ich keine Manuskripte anderer Sammlungen zur näheren Bestimmung und Charakterisierung herangezogen, sowie die von mir aufgeführten Werke nicht in eine Gruppe von Arbeiten desselben Meisters oder doch derselben Schule in anderen Sammlungen eingefügt habe.

Herr Springer scheint das Vorwort meiner Arbeit nur ganz flüchtig gelesen zu haben. Ich habe deutlich betont, daß diese meine Arbeit nur den Zweck hatte, die Malereien der kunstwissenschaftlichen Forschung zugängig zu machen. Weitere Sätze lauten: »Es handelt sich demnach hier vorerst um ein chronologisch geordnetes, beschreibendes Verzeichnis des Vorhandenen, als einen Beitrag zur Inventarisation der Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen.« »Eine kunstgeschichtliche Würdigung der Malereien, die Stellung der einzelnen Werke zur allgemeinen Geschichte der Kunst ihrer Zeit, muß einer besonderen Arbeit vorbehalten werden.«

Meine Arbeit ähnelt also der, welche über die Bibliothek des Prager Domschatzes existiert.

Woher will Herr Springer wissen, welche Vorarbeiten ich zu dieser weiteren Arbeit bereits gemacht habe? Daß die von Wickhoff herausgegebenen ersten vorzüglichen Handschrifteninventare Österreichs gleichzeitig mit meiner Arbeit erschienen sind, so daß ich nur noch im Vorwort darauf Bezug nehmen konnte, darüber hätte sich Herr Springer leicht informieren können, ehe er seine abfällige Äußerung drucken ließ.

Florenz, den 29. August 1906.

Prof. Dr. Robert Bruck.

Antwort.

Herr Professor Bruck hat die wohlwollende Tendenz meiner Besprechung seines Buches leider nicht erkannt. Ich habe absichtlich vermieden, auf die vielen schweren Irrtümer in der Datierung besonders der mittelalterlichen Handschriften aufmerksam zu machen. Nach Kenntnisnahme der vorstehenden Notiz kann ich meine rücksichtsvolle Zurückhaltung nur sehr lebhaft bedauern. Auf die Frage, was ich von seinen Vorarbeiten wisse, kann ich Herrn Professor Bruck nur bestätigen, daß ich davon nichts weiß, ich habe aber auch in seinem Buche von vorausgegangenen Studien kaum etwas entdecken können. Herr Professor Bruck rühmt sein Buch als ein chronologisches Verzeichnis, nun ist aber die Chronologie bei allen wichtigen Stücken falsch. Da bleibt doch eigentlich sehr wenig übrig, zumal die gegebenen Beschreibungen unbrauchbar sind. Ich kann die Rezension leider nicht noch einmal schreiben, jetzt aber ohne Rücksicht und Wohlwollen. Ich begnüge mich aus der langen Liste der Irrtümer nachträglich nur ein freilich besonders übles Beispiel anzuführen. Eine Caesar-Handschrift der Dresdner Bibliothek (Nr. 57, Seite 171) wird so datiert: Italienisch. I. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Daß die Jahrhundertzahl kein Druckfehler ist, geht daraus hervor, daß die Handschrift im Register Seite 441 und 459 ebenfalls unter die Manuskripte des 14. Jahrh. eingereiht wurde. Nun, diese Handschrift gehört dem 15. Jahrh. an, und zwar ist es nach Schrift und Bild ganz vorgeschrittenes 15. Jahrh. Herr Professor Bruck irrt also um die Kleinigkeit von 100 Jahren.

Jaro Springer.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

Beissel S. J., Stephan. Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Mit 91 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 6.50.

Bogner, H. Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Die Meisterbilder von Rembrandt. Weichers Kunstbücher Nr. 3. Leipzig. Wilhelm Weicher. M. 0.80.

Duret, Theodore. Les Peintres impressionistes, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Paris. H. Floury.

Escher, Konrad. Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Hach, Otto. Rembrandt. Des Künstlers Leben und Schaffen. Leipzig. Wilhelm Weicher. M. 0.80.

Helbig, Jules. L'art Mosan depuis l'introduction du Christianisme jusqu'à la fin du XVIII. siècle. Publié, conformément au désir de l'auteur par les soins de Joseph Brassinne. Tome I Des origines à la fin du XV siècle. Bruxelles. G. van Oest & Cie.

Hildebrandt, Edmund. Friedrich Tieck. Ein Beitrag zur Deutschen Kunstgeschichte im Zeitalter Goethes und der Romantik. Mit 17 Abb. auf 10 Tafeln. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 8.

Jacobi, Bruno. Rembrandt. Ein Verzeichnis der durch Photographie und Kunstdruck reproduzierten Arbeiten des Meisters. Berlin. Ges. zur Verbr. klassischer Kunst, G. m. b. H. M. 0.60.

Kilényi, Hugo von. Ein wiedergefundenes Bild des Tizian. Budapest. Buchdruckerei A.-G. Pallas.

Kozicki, Władisław. Hl. Sebastian. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte Italiens. (Polnisch.) Krakau. »Przeglad Polski«.

Lehfeldt, P., und G. Voss. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXII. Herzogtum Sachsen-Koburg und Gotha. Mit 42 Tafeln und 84 Abb. im Text. Jena. Gustav Fischer.

Neal, T. Rembrandt e l'arte del suo tempo. Colla riproduzione di un quadro di Rembrandt finora inedito e sconosciuto. Firenze. Bernardo Seeber.

Schmerber, Hugo. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 20.

Siebert, Margarete. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Sybel, Ludwig von. Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. I. Einleitung. Katakomben. Mit 4 Farbtafeln und 55 Textbildern. Marburg. N. G. Elwert. M. 10.

Vasari, Giorgio. Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau. VI. Band. Die Florentiner Maler des 16. Jahrhunderts. Übersetzt von G. Gronau. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.50.

Willich, Hans. Giacomo Barozzi da Vignola. Mit 38 Abb. im Text und 22 Tafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Dokumente und Forschungen zu Michelangelo.

Herausgegeben von **Ernst Steinmann** und **Heinrich Pogatscher**.

II.

III. Michelangelo und Pietro Aretino.

1. Briefwechsel beider Männer.

1. 1537 September 15. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

Al Divino Michelagnolo.

Si come, venerabile huomo, è vergogna della fama, e peccato de l' anima il non ramentarsi di Dio, cosi è biasimo della vertù, e dishonor' del giuditio, di chi ha vertù e giuditio, di non riuerir' voi, che sete un' bersaglio di marauiglie, nel quale la gara del fauor' delle stelle ha saettato tutte le freccie delle gratie loro. Per ciò nelle man' vostre viue occulta l' Idea d' vna nuoua natura, onde la difficultà delle linee estreme (somma scienza nella sottilita de la pittura) vi è si facile, che conchiudete nell' estremità de i corpi il fine de l' arte, cosa, che l' arte propria confessa esser' impossibile di condurre a perfettione; per ciò, che l' estremo (come sapete) dee circondare se medesimo, poi fornire in maniera, che nel mostrare ciò, che non mostra, possa promettere delle cose, che promettano le figure della capella, a chi meglio sa giudicarle, che mirarle. Hor' io, che con la lode, e con l' infamia, ho spedito la maggior' somma de i meriti, e de i demeriti altrui, per non conuertire in niente il poco, ch' io sono, vi saluto. Nè ardirei di farlo, se il mio nome accettato dalle orecchie di ciascun principe, non hauesse scemato pur 'assai de l' indegnità sua. E ben' debbo io osseruarui con tal' riuerenza, poi che il mondo ha molti Re, et un' solo Michelagnolo. Gran' miracolo, che la natura, che non può locar' si alto vna cosa, che voi non la ritrouiate con l' industria, non sappia imprimere nelle opre sue la maestà, che tiene in se stessa, l' immensa potentia del vostro stile, e del vostro scarpello, onde, chi vede voi, non si cura di non hauer' visto Phidia, Apelle, et Vitruuio, i cui spirti fur' l' ombra del vostro spirto. Ma io tengo felicità quella di

Parrhasio, e de gli altri dipintori antichi, da poi che il tempo non ha consentito, che il far' loro sia visso, fino al dì d' hoggi: cagione, che noi, che pur' diamo credito a ciò, che ne trombeggiano le carte, sospendiamo il concederui quella palma, che chiamandoui vnico scultore, unico pittore, et unico architetto vi darebbero essi, se fusser' posti nel tribunale de gli occhi nostri. Ma se così è perche non contentarui della gloria acquistata fino a qui? a me pare, che vi douesse bastare d' hauer' vinto gli altri con l' altre operationi: ma io sento, che con il fine de l' vniverso, che al presente dipignete, pensate di superare il principio del mondo, che già dipigneste, acciò le vostre pitture vinte dalle pitture istesse, vi dieno il triompho di voi medesimo. Hor' chi non ispauentarebbe nel porre il pennello il terribil' suggetto? io veggo in mezzo de le turbe Antichristo con vna sembianza sol' pensata da voi. Veggo lo spauento nella fronte de i viuenti; veggo i cenni, che di spegnersi fà il Sole, la Luna, e le Stelle: veggo quasi esalar' lo spirto al fuoco, a l' aria, a la terra, et a l' acqua: veggo là in disparte la natura esterrefatta, sterilmente raccolta *54'* nella sua età decrepita; veggo il tempo ascuitto, e | tremante, che per esser' giunto al suo termine, siede sopra vn tronco secco: e mentre sento dalle trombe de gli angeli scuotere i cuori di tutti i petti, veggo la vita, e la morte oppresse da spauentosa confusione; perche quella s' affatica di rileuare i morti, e questa si prouede di abattere i viui; veggo la speranza, e la disperatione, che guidano le schiere de i buoni, e gli stuoli de i rei: veggo il theatro delle nuuole colorite da i raggi, che escano da i puri fuochi del cielo, su i quali fra le sue militie si è posto a seder' Christo cinto di splendori, e di terrori: veggo rifulgergli la faccia, e scintillando fiamme di lume giocondo, e terribile, empie i ben' nati di allegrezza, et i mal' nati di paura. Intanto veggo i ministri de l' abisso, i quali con horrido aspetto con gloria de i martiri, e de i santi scherniscano Cesare, e gli Alessandri, che altro è l' hauer' vinto se stesso, che il mondo; veggo la fama con le sue corone, e con le sue palme sotto i piedi, gittata là fra le ruote de i suoi carri: in ultimo veggo vscir' dalla bocca del figliuol' di Dio la gran' sententia; io la veggo in forma di due strali, vno di salute, e l' altro di dannatione, e nel vedergli volar' giuso, sento il furor' suo vrtare nella machina elementale, e con tremendi tuoni disfarla, e risoluerla: veggo i lumi del paradiso, e le fornaci dello abisso, che diuidono le tenebre cadute sopra il volto de l' aere; talche il pensiero, *55* che mi rappresenta l'imagine della |rouina del nouissimo die, mi dice: se si trema, e teme nel contemplar' l' opra del Buonaruoti, come si tremarà, e temerà, quando vedremo giudicarci, da chi ci dee giudicare? Ma crede la S. V. che il voto, che io ho fatto di non riueder' piu Roma, non si habbia a rompere nella volontà di veder' cotale historia? Io voglio piu

tosto far' bugiarda la mia deliberatione, che ingiuriare la vostra vertù: la qual' prego, che habbia caro il desiderio, ch' io ho di predicarlo. Di Vinetia il XV. di Settembre. M. D. XXXVII.

Aus: Del primo libro de le lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX. f. 153'—155 (frühere Ausgaben der Lettere des Aretino standen mir leider nicht zur Verfügung).

Abgedruckt auch in (Bottari Giov.) Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, tom. III, Roma 1759, n. 22 S. 58—60. Fr. Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie, Roma 1790, S. 50—53. Bottari Giovanni, Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura, . . . continuata . . . da Stefano Ticozzi, vol. III. Milano 1822, n. 22 S. 86—90.

Regest bei Milanesi, Prospetto cronologico, S. 384 f. Thode I, 433.

Vgl. Platner usw. Beschreibung der Stadt Rom, II, 1 (1832) S. 280—282 (Anm. von S. 280), und Steinmann, Die Sixtinische Kapelle. II, S. 493 f.

2. 1537 November 20. — Michelangelo in Rom an Pietro Aretino in Venedig. Antwort auf den vorhergehenden Brief.

A M. Pietro Aretino.[a)]

Magnifico M. Pietro mio signore et fratello, Io[b)] nel riceuer della uostra lettera ho hauuto allegrezza et dolore insieme. Sommi molto allegrato[c)] per uenire da uoi, che sete unico di uertù[d)] al mondo: et anco[e)] mi sono assai doluto, perciò[f)] che hauendo compita[g)] gran parte della historia, non posso mettere in opera la uostra imaginatione; la quale è si fatta, che se' l[h)] di del giudicio fusse stato, et uoi l' haueste ueduto in presentia, le parole uostre non lo figurarebbono meglio. Hor per rispondere allo scriuere di me, dico,[i)] che non solo l' ho caro, ma ui supplico à farlo: da che i Re et gli Imperatori hanno per somma gratia, che la uostra penna gli nomini. In questo mezzo se io ho cosa alcuna, che ui sia à grado, ue la offerisco con tutto il cuore. Et per ultimo, il uostro non uoler[k)] capitare à Roma, non rompa per conto | F. del uedere la pittura, che io faccio,[l)] la sua deliberatione: perche sarebbe pur troppo. Et mi ui raccomando.[m)]

Michel' Agnolo Buonaroti.

Aus Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini, et eccellentissimi ingegni, scritte in diverse materie. Nuovamente ristampate, et in piu luoghi corrette; so der Titel des libro primo (1544); der libro secondo hat folgenden abgekürzten Titel: Lettere volgari di diversi eccellentissimi hvomini, in diverse

2. a) Al Diuino Aretino *L. S.* b) io *fehlt L. V. 1553. Mil.* c) rallegrato *L. S.* d) uirtu *L. V. 1553. L. S. Mil.* e) anche *L. S.* f) però *L. S.* g) compito *L. S.* h) si il *L. S.* i) dicoui *L. S.* k) voler più *L. S.* l) faccia *L. V. 1553. Mil.* m) *folgt:* Di Roma il XX di Novembre MDXXXVII. Il sempre vostro Michelagnolo Buonaruoti. *L. S.*

materie. Libro secondo. Aldus. Am Schluß: In Vinegia, nell' anno M.D.XXXXV. In casa de' figliuoli di Aldo. f. 40—40' (ohne Datum). Wohl die erste Ausgabe des Libro secondo? In der Ausgabe Vinegia 1550 Libro secondo f. 36, in der Ausgabe Vinegia 1553 Libro secondo f. 36; Vinegia 1564 Libro secondo f. 40'.

*Abgedruckt auch in Lettere scritte al Signor Pietro Aretino, da molti Signori, Comunità, Donne di ualore, Poeti et altri Eccellentissimi Spiriti, Divise in dve libri. Sacre al Rever*mo *Cardinal di Monte. Con Privilegio MDLII. Am Schluß: In Venetia, per Francesco Marcolini. Di luglio MDLII (am Ende des libro secondo steht: In Venetia Per Francesco Marcolini nel mese di Ottobre MDLI). [Libro primo] p. 406 (hier mit dem Datum: Di Roma il XX. di Nouembre MDXXXVII). In anderen Exemplaren steht beide Male (Titelblatt und Schluß) MDLI. Im genauen Wiederabdruck dieser Original-Ausgabe in der: Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal sec. XIII. al XVII. Dispensa CXXXII: Lettere scritte a Pietro Aretino, vol. I, Par. II, besorgt von Giuliano Vanzolini (Bologna 1874 presso Gaetano Romagnoli) S. 334—335. In (Bottari) Raccolta di lettere. tom. II (Roma 1757) nr. IV S. 17—18 (ohne Datum), Fr. Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie (Roma 1790), p. 54 (dazu p. 53—55) (aus den Lettere volgari und Bottari — ohne Datum), Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere (lettere pittoriche), vol. II (1822) n. IV S. 22—23 (ohne Datum), Milanesi, Lettere S. 472 n. CDXXI (aus der Nuova scelta di Lettere di diversi nobilissimi ingegni etc. des messer Bernardino Pino, Venezia 1574, ohne Datum, vermutungsweise datiert 1537 September).*

Regest bei Milanesi, Prospetto cronologico. S. 385 (ohne Datum). Thode I, 433 (unrichtig datiert 1537 September).

Vgl. Platner usw., Beschreibung der Stadt Rom, II, 1 (1832) S. 282 (Anm. von S. 280). Steinmann a. a. O. II, S. 494 f.

3. 1538 Januar 20. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

Al Gran' Michelagnolo Bvonarvoti.

Per non hauer' io vn' vaso di smeraldo simile a quello, nel quale Alessandro Magno ripose l' opere d' Homero, nel darmi M. Jacopo Nardi huomo venerabile, e per l' eta, e per la scienza, la vostra dignissima lettra, sospirai il suo merito sì grande, et il mio potere si piccolo. Et non hauendo luogo piu nobile, letta ch' io l' hebbi con riuerenza, la locai con cerimonia dentro il priuilegio sacro, dedicatomi a la memoria
Z. 10 de l' alta bontà di Carlo Imperadore; il qual' tengo nell' vna | delle coppe d' oro, che la cortesia del sempiterno Antonio da Leua già mi donò. Ma perche è peccato l' hauere speso cosi caro et laudabil' tempo in rispondermi, dico che mi era pur' troppo fauore l' esserui inclinato ad

accettar' la mia scrittaci, non per auertirui nella pittura del giuditio, ma per risoluerui, come non si può imaginar' cosa, che non sia minore del vostro operare. Certamente voi sete persona diuina, e perciò chi ragiona di voi fauelline con vn' dir' sopra humano, se non vol' far' fede della sua ignoranza, ò mentir' nel parlarne a la domestica. Hora io riceuo per vn' singular' presente la licentia, che mi date dello scriuere parte di quel' che sapete, nel modo ch' io sò: e perchè ne vediate il principio eccoui il volume, in cui per honorarmi con la gloria del vostro nome, mi sono in molti propositi di lui valuto. Ma non debbe la diuotion' mia ritrare dal principe della scultura e della pittura vn' pezzo di quei cartoni, che solete donare fino al fuoco, accioche io in vita me lo goda, et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro? Io so che la superbia di tal' prego non disdegnerà la eccellenza de l' amico pregato, e perche è di gentil' sangue, e per non far' bugiarde l' offerte, che di se, e d' ogni sua cosa m' ha fatte. Di Vinetia il XX. di Gennaio M.D.XXX.VIII.

Aus: Il secondo libro de le lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX. f. 9'—10.

Regest bei Thode I, 433.

Vgl. Platner usw., Beschreibung der Stadt Rom, II, 1 (1832) S. 282 (Anm. von S. 280), und Steinmann a. a. O. II, S. 495.

4. 1544 April. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

A Michel' Agnolo Bvonarvoti.

Se Cesare non fusse tale nella gloria, quale egli è nel principato, io anteporrei l' allegrezza sentita dal mio cuore ne lo scriuermi il Cellino, che i mei saluti vi sono stati accetti, a gli stupendi honori fattimi di sua Maestade; ma perche egli è gran' capitano, come grande Imperadore, dico che nello vdir' ciò mi è giubilato l' anima nel modo ch' ella mi giubilaua, mentre la clemenza di lui consentiua, ch' io minimo caualcassi seco a man' destra. Ma se V. S. è riuerita mercè del publico grido fin' da quegli, che ignorano i miracoli del suo intelletto diuino, perche non si dee credere, che vi reuerisca io, che son' quasi capace della eccellenza del suo ingegno fatale? E per esser' cosi fatto, nel vedere il tremendo, e venerando, e tremendo vostro dì del Giudicio, mi bagnai tutti gli occhi con l' acque della affettione. Hor' pensisi di che sorte me gli haurebbon' conci le lagrime nel vedere l' opra vscita della sua mano sacrosanta. Che se ciò fosse oltra lo scorgere gli spiriti della viua natura ne i sensati colori dell' arte, renderei gratie a Dio, che mi ha dato in dono il nascere al vostro tempo. La qual' cosa tengo vanto simile al mio essere ne i giorni di Carlo Augusto. Ma perche, ô signore, non remunerate voi la

46 cotanta diuotion' di me, che inchino le celeste qualità di | voi, con una reliquia di quelle carte, che vi son' meno care? Certo che apprezzarei[a]) due segni di carbone in vn' foglio piu che quante coppe, et catene mi presentò mai questo principe, e quello. Ma quando bene la indegnità mia fusse causa, che io non adempissi cotal' voto; a me basta la promessione, che me ne fà la speranza. Io ne godo, mentre gli spero, et sperandogli contemplogli; e contemplandogli mi congratulo con la fortuna, ch' io ho nel contentarmi della cosa sperata. La quale non può essere, che di sogno non si conuerta in visione. Et anco conferma a se proprio il Compar' Titiano huomo di ottimo essempio, di vita graue, e modesta; esso feruido predicatore del vostro stile sopr' humano ha posto, testimonio il suo scriuerui con la riuerenza debita, tutta la fede del ritrarre il pane, che per il figliuolo gli concesse il Pontefice, nel fauore, che aspetta dalla sincera bonta di voi; che sete idolo suo, e mio.

D' Aprile in Venetia. M.D.XLIIII.

Aus: Il terzo libro delle lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX f. 45'—46.

Auch abgedruckt in: (Bottari) Raccolta di lettere, t. III (Roma 1759) n. 35 S. 76—77; Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie (Roma 1790) S 61—62; Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere (lettere pittoriche) vol. III (1822) n. 35 S. 113—115.

Regest bei Thode I, 440. Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 495.

5. 1545 April. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

Al Bvonarvoto.

Con quella giocondità di letitia si è risentita la congregatione de i miei spiriti, bontà de i saluti nella lettera del Cellini da voi mandatimi singularmente diuin' Michel Agnolo, con cui si risentono gli stuoli de gli vccelli, nel sentirsi spuntar' sopra la dolcezza della primauera; onde con vna certa tra loro tacita modulatione di piacere, simile concento, che rinouano in le gole de i predetti, mi fan' pigliare hora la penna, accioche io vi scriua nel modo, ch' io sò; poi che come deurei non posso, et scriuendomi confessare di non marauigliarmi, che il dono de i disegni non corrisponda alla promessa. Perche, chi non ottien' ciò che vuole, diane la colpa al volere quel', che non debbe. La libertà de i nostri arbitrij desidera il piu de le volte cose impertinenti a la sua conditione. Talche la potestà, che predomina le altrui volontadi, le fa 23 rimaner vane: quale è rimaso la mia in ricercare figure, che apena | le

4. a) apprezezzarei *Druck.*

camere de i Re ne son' degne; benche io merito d' esser' punito con il goderne. Conciosia che non è lecito che voi posseditore delle infinite gratie, di che vi è suto sì liberale la cortesia del cielo, ne siate auaro del tutto à la diuotione, che in loro dimostrano le genti del mondo. Ma se a veruno ne deuete esser' largo, io sono del numero; auuenga che la natura ha infusa tanta forza nelle carte, ch' ella mi porge, che si promette di portare i marmi mirabili, et le mura stupende in virtu dello scarpello et dello stilo vostro, in ogni parte, et per tutti i secoli; onde nella maniera, che hoggidì in torno a i meriti di sì fatte opere sono obligati et gli occhi, et le lingue, et l' orecchie, et le mani, et i piedi, e i pensieri, et gli animi di chi piu vede, di chi piu sa, di chi piu intende, di chi piu scriue, di chi piu considera, di chi piu penetra, et di chi piu ama a guardarle, a predicarle, ad ascoltarle, a notarle, a cercarle, a contemplarle, et a inchinarle; con il medesimo studio ne i tempi d' altri si vedrà fare ne gli essempi di quegli, che meglio di me sapranno lasciarne memoria. Si che hormai adempite l' aspettation' mia con la ricompensa, che brama il voto suo; non gia per credersi tale, quale mi ha spinto a vantarmi, non la superbia mostrata in hauer' cosi parlato, ma la superchia brama di ritrarre qualch' vna de le marauiglie di continuo partorite da la diuinità, che ingrauida lo intelletto.

Di Vinetia d' Aprile M. D. XLV.

Aus: Il terzo libro delle lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX f. 122'—123.

Auch abgedruckt in: (Bottari) Raccolta di lettere, tom. III (Roma 1759) n. 44 S. 88—90, Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere (lettere pittoriche), vol. III (1822) n. 44 S. 132—134.

Regest bei Thode I, 442.

Vgl. Milanesi, Prospetto cronologico S. 390, und Steinmann a. . O. S. 495 und Anm. 4.

6. 1545 November. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

Signor mio.

Nel vedere lo schizzo intiero di tutto il vostro dì del giudicio, ho fornito di conoscere la illustre gratia di Raffaello ne la grata bellezza de la inventione. Intanto io come battezzato mi vergogno de la licentia sì illecita a lo spirito, che havete preso ne lo esprimere i concetti, u' si risolve il fine, al quale aspira ogni senso de la veracissima credenza nostra. Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudentia, quel Michelagnolo ammiranno (*sic*), ha voluto mostrare a le genti non meno impietà di irreligione, che perfettion

di pittura? È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli huomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Giesù? ne la più gran capella del mondo? dove i gran cardini dela chiesa, dove i sacerdoti riverendi, dove il vicario di Cristo con ceremonie cattoliche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne? Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similitudine, mi vanterei di bontade nel trattato de la Nanna, preponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra conscienza, avenga che io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti: et voi nel suggetto di sì alta historia mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena honestà, e quegli privi d' ogni celeste ornamento. Ecco i gentili ne lo iscolpire non dico Diana vestita, ma nel formare Venere ignuda, le fanno ricoprire con la mano le parti, che non si scoprono: et chi pur è Christiano, per più stimare l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato ne i martiri e ne le vergini, quanto il gesto del rapito per i membri genitali, che ancho serrarebbe gli occhi il postribolo per non mirarlo. In un bagno delitioso, non in un choro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vitio che voi non credeste, che in tal modo credendo iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie maraviglie non rimane impunita, poichè il miracolo di loro istesse è morte dela vostra laude. Si che risuscitatele il nome col far de fiamme di fuoco le vergogne de i dannati, et quelle de' beati di raggi di sole, o imitate la modestia Fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso; et pure è posto in piazza publica et non in luogo sacrato. Hor così ve lo perdoni Iddio, come non ragiono ciò per isdegno, ch' io hebbi circa le cose desiderate; perchè il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi, doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai. Ma se il thesoro lasciatovi da Giulio, acciò si collocassero le sue reliquie nel vaso de i vostri intagli, non è stato bastante a far che gli osserviate la promessa, che posso però sperare io? Benchè non la ingratitudine, non l' avaritia di voi pittor magno, ma la gratia et il merito del Pastor massimo è di ciò cagione. Avenga che Iddio vuole che la eterna fama di lui viva in semplice fattura di deposito in l' essere di se stesso, et non in altiera machina di sepoltura in vertù del vostro stile. In questo mezzo il mancar voi del debito, vi si attribuisce per furto. Ma conciosiachè le nostre[a]) anime han più bisogno de lo affetto de la devotione,

---

a) vostre *Gaye: es muß aber wohl* nostre *heißen; vgl. auch unten (b) den Brief Aretinos an Corvino.*

che de la vivacità del disegno, inspiri Iddio la Santità di Paolo, come inspirò la beatitudine di Gregorio, il quale volse inprima disornar Roma de le superbe statue degli Idoli, che torre bontà loro la riverentia a l' humili imagini de i santi. In ultimo, se vi fuste consigliato nell comporre e l' universo e l' abisso, e 'l paradiso con la gloria, con l' honore et con lo spavento abbozzatovi da la istrutione, da lo esempio e da la scienza de la lettera, che di mio legge il secolo, ardisco dire che non pure la natura e ciascuna benigna influenza non si pentirieno del datovi intelletto sì chiaro, che hoggi in vertù suprema fanvi simolacro de la maraviglia, ma la Providentia, che vegge il tutto, terrebbe cura di opera cotale, sinchè si servasse il proprio ordine in governar gli emisperi. Di Novembre in Vinetia MDLXV.

Servitore l' Aretino.

Hor ch' io mi sono un poco isfogato la colera contra la crudeltà vostra usa a la mia divotione, et che mi pare havervi fatto vedere che se voi siate divino, io non so' d' acqua, stracciate questa, che anchio l' ho fatta in pezzi, e risolvetevi pur, chio son tale che anco e' Re e gli imperadori respondan a le mie lettere.

[*Adresse*:] Al gran Michelagnolo Buonarroti a Roma.

Auz Florenz, Arch. Mediceo, Strozziana filza 133, publiziert von Gaye, Carteggio inedito d' artisti, t. II (Firenze 1840) n. 235 S. 332—335, mit der Bemerkung »È originale; la firma e la poscritta sono di mano dell' Aretino«, und einer längeren Note (S. 335—337), aus der ich hervorhebe: »La data della lettera MDLXV è sbagliata, come io credo, in vece di MDXLV. . . . La lettera peraltro è stata piegata ed in consequenza probabilmente consegnata . . .«.

Regest bei Milanesi, Prospetto cronologico, S. 389 f. Thode I, 442 f. Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 495 f. und S. 496 Anm. 1.

7. 1546 April. — Pietro Aretino in Venedig an Michelangelo in Rom.

Al Bvonoarrvoti.

Signor Michelagnolo; lo Anselmi M. Antonio, veramente lingua della vostra laude, et anima della mia affettione, oltra il farui riuerentia, in nome di me, che vi adoro, scuserà nè piu nè meno la importunità, ch' io vi vso per il desiderio estremo d' alcuno dissegno di quegli, di che sete cosi prodigo al fuoco, et a me tanto auaro. State sano.

Di Aprile in Vinetia. M.D.XLVI.

Aus: Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi M.D.C.IX. f. 37 (nr. LXVI statt richtig: XLVI bis).

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 496 Anm. 1.

2. Briefe Aretinos an Enea Vico und Alessandro Corvino, das jüngste Gericht betreffend.

Es folgen nun zwei Briefe Pietro Aretinos an andere, die ebenfalls das jüngste Gericht betreffen.

a) 1546 Januar. — Pietro Aretino in Venedig an M. Enea Vico, Parmigiano.[1])

A M. Enea Parmigiano.

Il dì del giudicio, che la saputa diligentia del Bazzacco, vno de i buoni spiriti, che habbia il disegno, ha ritratto da l' historia del Buonaruoti, non è per mai sodisfare a la somma de la obligatione, che tiene à lo stilo, con la cui piu salda, netta, et morbida pratica di tratti leggiadri, et dolci, lo intagliate in rame accurato et forbito. Imperò che lo starsi cotal' historia senza far' di se copia altroue, non serua il decoro appartenente à la religione, che ella contiene, auuenga che douendo essere per ordine d' Iddio il fine di tutto il mondo, è bene che il mondo tutto participi del suo tremendo et triomphante essempio, per il che son' certo, che la virtù uostra[a)] in tal' fatica ne ritrarrà premio da Christo altissimo, et utile dal gran' Duca di Fiorenza. Si che attendete pure à spedirui da si santa, et laudabile impresa; che lo scandolo, che la licentia de l' arte di Michelagnolo potria mettere fra i Lutherani, per il poco rispetto de le naturali 8' vergogne, che in loro istesse discoprono le figure nello Abisso | et nel Cielo, non è per torui punto dell' honore, che meritate per esser' voi causa, che ciascuno ne goda.

Di Genaio in Vinetia. M.D.XLVI.

Aus Il terzo libro delle lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX. f. 328—328'.

Abgedruckt auch in (Bottari) Raccolta di lettere vol. III (Roma 1759) n. 57 S. 102—103; Cancellieri, Descrizione delle cappelle pontificie (1790) S. 63—64; Bottari-Ticozzi, Raccolta di lettere (lettere pittoriche) vol. III (1822) n. 57 S. 512—153.

b) 1547 (1546?) Juli. — Pietro Aretino in Venedig an Alessandro Corvino.

A M. Alessandro.

CLXXXIII.

Coruino in ogni cosa spirito generoso, et elegante. Nel veder' io lo schizzo di tutto il dì del guiditio del Buonaruoto, ho fornito di com-

a) *Der erste Buchstabe im Druck undeutlich, eher n, soll aber wohl u lauten.*

[1]) *Berühmter Zeichner und Kupferstecher, nach Campori (Gli artisti Italiani e stranieri negli stati Estensi. Modena 1855, p. 485), geb. 1523, gest. 1567. Schon Vasari*

prehendere la illustre gratia di Ràfaello, nella grata bellezza della inuentione: in quanto poi allo esser' Christiano conuiene, ch' io circa il licentioso procedere del suo pennello mi rinstringa nelle spalle amicheuolmente. Adunque vn' Michelagnolo stupendo nella fama, vn' Michelagnolo notabile nella prudentia, vn Michelagnolo essemplare nella bontade ha voluto, che la inuidia dica, ch' egli mostri in cotale opra non meno impietà d' inreligione, che perfettione di pittura? È possibile che l' huomo piú tosto diuino, che humano, habbia ciò fatto nel maggior' tempio di Dio, sopra il primo altare di Giesù, nella più degna capella del mondo; doue i cardini della chiesa, doue i sacerdoti reuerendi, doue il vicario | di Christo con cerimonie catoliche, con ordini sacri, et con *F.* orationi intrinsiche confessano, contemplano, et adorano il suo corpo, il suo sangue, et la sua carne? Se non fusse empia la similitudine, vantarei me di giuditio nel trattato della Nanna: preponendo la modestia del mio auuedimento alla trascuratezza del suo sapere: poi che io in materia impudica et lasciua non pur' vso parole àuertite et costumate, ma fauello con detti inriprensibili et casti; et egli nel suggetto di sì alta historia mostra i santi et gli Angeli, quegli senza veruna terrena honestade, et questi priui d' ogni celeste ornamento; ecco i gentili nello sculpire, non dico Diana vestita, ma Venere ignuda, le ricoprano con il gesto della mano le parti, che non si scoprano, et il circonspetto ingegno per istimare piu l' arte, che la fede, non pure non serua il decoro ne i martiri, ne in le vergini: ma rilieua in modo i rapiti per i membri genitali, et virili, che farien' non che altro chiuder' gli occhi per vergogna a i postriboli: nelle mura d' vn' bagno delitioso, et non in le facciate d' vn coro superno, si richiedeua la libertà del far' suo. Et però disse non sò chi, che saria meglio il non credere, che credendo in tal' maniera, iscemare la credenza in altrui. Benche l' eccellentie di sì estreme marauiglie, non ne rimangano impunite; conciosia che il lor' miracolo proprio (in quanto alla menda datagli da i fideli) è morte della | sua istessa laude. Ma può il gran' *F.* Maestro risuscitarle il nome, co' l fingere di raggi di sole le virilità de i beati, et di fiamme di fuoco quelle de i perduti; che ben' sà egli, che la bontà Fiorentina sotto alcune foglie d' oro asconde la impudicitia del colosso in publica piazza locato, et non posto in luogo sacro, et aperto. Potria essere che il nuouo Pontefice, con pace di Paolo, imitasse Gregorio; il qual volse più presto disornar' Roma delle superbe statue de gli idoli, che torre in virtù loro la riuerentia all' humili imagini de i santi; perche le anime nostre han' più bisogno dello affetto della diuotione, che del

(V, 427) führt eine Reihe von Kompositionen an, die Vico nach Michelangelo gestochen hat. Über die Arbeiten Vicos als Kupferstecher vgl. A. Bartsch, Le peintre graveur XV, 275—370.

piacere, che porta seco la viuacià del dissegno. Vn' simulacro di gloria è per drizzargli questo secolo, nel tempio della posteritade, se il prestante huomo coregge le figure iscorrette, come che ho detto di sopra, et glie ne renderà gratie insieme con la natura il pianeta, che gli è suto largo del mirabile dono dello sculpire, et dipingere. Ma quando sia, che lo immortale intelletto si risenta vdendo ciò, che scriuo, lo tollerarò con dire, che nel fatto di cotal' cosa, è meglio dispiacere a lui parlandone, che ingiuriar' Christo tacendone.

Di Luglio in Vinetia MDXLVI.[1])

Aus Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino. In Parigi MDCIX. f. 86—87 n. CLXXXIII.

Vgl. zu diesem bisher meist übersehenen Brief Adolf Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur. II. Band, Berlin 1886, S. 468, 478, dazu S. 686: »Der Brief Lett. IV, 86, an Alessandro (Corvino) ist fast nichts anderes als der, welchen Pietro im Nov. 1545 an Michelangelo selbst gerichtet hatte, und der ein Racheakt war für des letzteren Nichterfüllung seines Versprechens einer Zeichnung, gedr. bei Gaye, Carteggio inedito d' artisti. Firenze 1840, II, 332. Im Postscriptum sagte hier Pietro, er werde das Konzept zerreißen, da sein Zorn verraucht sei, und er habe nur zeigen wollen, wie er sich zu rächen wisse; in der Tat nahm er den Brief nicht in seine Sammlung auf, und die andere Redaktion an Corvino enthält die gröbsten Insulten nicht mehr. Gaye fand den Brief im florentinischen Staatsarchiv; Michelangelo selbst hatte die erhaltene Reinschrift nicht vernichtet, wie Pietro ihn zu tun mahnte.« Ebenso in der italienischen Übersetzung: Gaspary, Adolfo, Storia della letteratura Italiana. Tradotta dal tedesco da Vittorio Rossi, con aggiunte dell' Autore. Vol. II. Parte 2. Torino 1891, p. 118, 127; dazu S. 289—290. Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 496 Anm. 1.

IV. Cavalieri-Dokumente.

I. Regesten zum Briefwechsel zwischen Michelangelo und Cavalieri.

1. (1532, Dezember Ende, jedenfalls vor 1533 Januar 1) Michelangelo in Rom an Cavalieri in Rom.

Aus Archivio Buonarroti publiziert von Milanesi, Lettere p. 462, n. CDXI (falsch datiert 1533 Januar 1).

---

b) [1]) *Da die Briefe in dieser Ausgabe chronologisch geordnet sind, ist wohl 1546 nur Druckfehler für 1547. Aus der Stelle* »che il nuouo Pontifice, con pace di Paolo« *würde eigentlich, scheint es, folgen, daß der Brief erst nach dem Tode Pauls III. († 1549 November 10) geschrieben wurde; vielleicht ist aber die Stelle erst im Drucke geändert worden, oder ist* nuovo *im Sinne von »futuro« gebraucht.*

Regest bei Frey, Dichtungen, Reg. n. 44 (S. 512) (dort über die richtige Datierung dieses undatierten Konzeptes) und Thode I, 425, der Milanesi folgt. Vgl. L. v. Scheffler, Michelangelo, eine Renaissancestudie (Altenburg 1892), S. 35—36 und S. 36 Anm. 1, und Steinmann, a. a. O. II, S. 466 und Anm. 3.[1])

2. (*1533 Januar 1.*) — *Cavalieri in Rom an Michelangelo in Rom.*

Ho receuuta una uostra littera[2]) . . .

Aus Archivio Buonarroti (VII, 143), publiziert von John Addington Symonds, The life of Michelangelo Buonarroti, 2. ed. II (London 1893), wo (S. 400—403) die Briefe Cavalieris an Michelangelo zuerst — nur unten n. 5 war bereits vorher bekannt — veröffentlicht wurden, S. 400, und Frey, Dichtungen, Reg. n. 45 S. 512 f.

Regest bei Thode I, 424 f.

Vgl. Frey a. a. O. und Steinmann a. a. O. II, S. 467 und Anm. 2.[3])

3. (*1533*) *Januar 1. — Michelangelo in Rom an Cavalieri in Rom.*

Als Konzept in zwei Redaktionen im Archivio Buonarroti erhalten. Publiziert von Milanesi, Lettere, S. 463 n. CDXII und S. 464 n. CDXIII (der irriger Weise auch n. 1 — Milanesi 462 n. CDXI — als (3.) Redaktion des-

---

[1]) *Wie aus der Stelle:* O da scusarmi che nella prima mia . . . *hervorgeht, ist dies schon der zweite Brief, den Michelangelo an Cavalieri schrieb, der den ersten verloren gegangenen Brief noch nicht beantwortet hatte. Frey, a. a. O., setzt dieses Schreiben mit Recht in die letzten Tage von 1532.*

[2]) *Auffallend ist es, daß Cavalieri hier nur den Empfang eines Briefes bestätigt, während er doch, nach Michelangelos erhaltenem Briefe, deren zwei empfangen haben mußte. Daß dieser Brief trotzdem der erste ist, den Cavalieri an Michelangelo richtete, geht aus seinem Inhalt aufs klarste hervor.*

[3]) *Der in diesem Briefe genannte Pierantonio Cecchini scheint der gemeinsame Freund gewesen zu sein, der die Bekanntschaft Michelangelos und Cavalieris vermittelt hat. Es haben sich noch zwei Briefe von ihm an Michelangelo vom Juli 1532 erhalten, in denen er sich als Famigliare des Kardinals Ridolfi bezeichnet (Frey, Briefe S. 327 f., n. CCXCIII und S. 328 ff., n. CCXCIV). Auch Sebastiano del Piombo erwähnt ihn damals in einem seiner Briefe an Michelangelo (ed. Milanesi, p. 100) und schreibt, er habe ihm die Sorge für Michelangelos Haus aufgetragen. Pierantonio erscheint hier als der Vertraute Michelangelos, dem es auch zufiel mit Worten auszudrücken, was in Michelangelos Feder stecken geblieben war. Ein dritter Brief des Pierantonio an Michelangelo vom Jahre 1535 wurde von Frey entdeckt und Dichtungen, p. 527 n. 86 abgedruckt. Weitere Aufschlüsse über die Lebensschicksale dieses Bildhauers finden sich bei Gori, Archivio I (1875), p. 72 Anm. 1 und bei Guasti, Due Motupropri di Paolo III papa per Michelangelo Buonarroti im Arch. stor. Italiano 1886, Tom. XVIII, p. 153. Vgl. auch Sixtina II, 463 und Anm. 5.*

selben Schreibens auffaßt. Vgl. dagegen Frey, Dichtungen, Reg. n. 43, 44, 46, S. 512 ff.).

Regest bei Frey, Dichtungen, n. 46 S. 513 f.; Thode I, 425 (der trotz Freys Einwänden Milanesi folgt). Vgl. Scheffler, Michelangelo, S. 37—39 und S. 39, und Steinmann a. a. O. II, S. 467 und Anm. 3.

4. 1533 Juli 28. — Michelangelo in Florenz an Cavalieri in Rom.

Antwort auf ein Schreiben Cavalieris, in welchem dieser sich über Michelangelos Schweigen beklagt hatte (vgl. Frey, Dichtungen, Reg. n. 59 S. 517 f. und n. 54 S. 515 f.)

Dieser Brief ist im Archivio Buonarroti in drei Redaktionen erhalten:

1. Längere Redaktion, publiziert von Milanesi, Lettere, S. 467 n. CDXVI.

2. Kürzere Redaktion, publiziert von Frey, Dichtungen, Reg. n. 59 S. 517.

3. Kurze Redaktion, publiziert von Milanesi, Lettere, S. 468 n. CDXVII.

Regest bei Frey, Dichtungen, Reg. n. 59 S. 517 f.: Thode I, 427. Vgl. Scheffler, Michelangelo, S. 40 f und S. 40 Anm. 1.

5. 1533 August 2. — Cavalieri in Rom an Michelangelo in Florenz.

Antwort auf Michelangelos Brief vom 28. Juli (oben n. 4).

Aus Archivio Buonarroti (VII, 141) publiziert von Pini-Milanesi, La scrittura di artisti Italiani (sec. XIV—XVII) riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da Gaetano Milanesi (1876, n. 167) (Photographie) L. v. Scheffler, S. 43—44 (nach Pini-Milanesi), Symonds II, 401, Frey, Dichtungen, Reg. 61 S. 518—519.

Regest bei Thode I, 427. Vgl. Scheffler S. 42—43 und Steinmann a. a. O. II, S. 468 und Anm. 4.

6. (1533) September 5 (6?). — Cavalieri in Rom an Michelangelo in Florenz.

Dank Cavalieris für die Zeichnung des Phaethon, die in Windsor bewahrt wird. (Berenson II, n. 1617, Br. 107.) Frühere Entwürfe — außer in der Malcolm-Collection — in Venedig (Berenson II, n. 1601) und in Haarlem (Marcuart, Taf. XXI, Berenson II, n. 1471). Vielleicht erhielt Michelangelo für die Phaethon-Zeichnung die erste Anregung durch das Sarkophag-Relief in den Uffizien. Vgl. Abb. Sixtina II, p. 461 n. 211.

Aus Archivio Buonarroti (VII, 142) publiziert von Symonds II, 401—402 (mit dem Datum 6. September) und Frey, Dichtungen, Reg. n. 75 S. 522 (mit dem Datum 5. September, übersendet von Angiolini am 6. September).

Regest bei Thode I, 429.

Hier bricht die Korrespondenz zwischen Michelangelo und Cavalieri ab. Kurz vor seiner Abreise aus Florenz am 11. Oktober 1533 schrieb Michelangelo noch an Tommaso Cavalieri, aber der Brief ist verloren gegangen (Frey, Dichtungen, Reg. 79 S. 524), ebenso wie die Antwort Cavalieris mit dem Dank für die Sonette, die Michelangelo seinem Schreiben beigelegt hatte (vgl. Frey, Dichtungen, Reg. 80 S. 525). Wahrscheinlich im Juni 1534 kehrte Michelangelo noch einmal nach Florenz zurück, wo er bis Mitte September verweilte und seinem Vater die Augen zudrückte. Aus dieser Zeit sind Briefe an Cavalieri nicht erhalten. (Vgl. Thode I, 430.)

7. *(Undatiert und nicht sicher datierbar.) — Michelangelo in Rom an Cavalieri in Rom.*

S[*ignor*] tomao se questo scizzo non ui piace ditelo aurbino [= *a Urbino*] che io abbi tempo dauerne fatto unaltro dimani[a]) dissera [= *di sera*] ui promessi o se ui piace e uogliate chio lo finisca.

Eigenhändige, jetzt sehr verblaßte und stellenweise schwer lesbare, Bemerkung Michelangelos auf einer Zeichnung: Fall des Phaethon. British Museum Malcolm 79.

Publiziert von Pierre Mariette, Observations de M[r]. Pierre Mariette sur la vie de Michel-Ange écrite par le Condivi son disciple in: Ascanio Condivi, Vita di Michelagnolo Buonarroti . . . 2. ediz, Firenze 1746, p. 65—79 u. z. p. 76 (die Zeichnung war damals im Besitze von P. Mariette); von demselben Mariette, aber etwas abweichend, in seinen Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure cammei e gioje dal sec. XV fino al secolo XVIII. (Übersetzung von Andrea Pietro Giulianelli.) In Livorno 1753 S. 33 Anm. 1. (Die französische Originalausgabe war mir hier nicht zugänglich.)

J. C. Robinson, Descriptive catalogue of drawings by the old masters, forming the collection of John Malcolm of Poltalloch esq. London 1876 (2. ed.) p. 32, n. 79.

Abbildung der Zeichnung (mit der Beischrift) in L'œuvre et la vie de Michel-Ange. Paris, Gazette des beaux-arts 1876 zu S. 267, nach welcher Abbildung der Text gegeben worden ist.

Vgl. Freys Ausführungen in Dichtungen, Reg. 72 S. 521, der den Vermerk auf der Malcolm-Zeichnung — einst Galichon — nur teilweise gekannt hat, trotzdem aber zu dem richtigen Schluß kam, daß die Zeichnung in Rom gefertigt wurde. Als Anhaltspunkte für die Entstehungszeit darf deswegen nicht Cavalieris Brief von Anfang September 1533 benutzt werden, in welchem er dem Meister nach Florenz für eine Phaethon-Zeichnung dankt (vgl. oben n. 6). Frey schlägt für diesen Vermerk verschiedene Datierungen vor: 1. Herbst 1532 bis Juni 1533. 2. 30. Oktober bis Frühjahr 1534. 3. Seit Herbst 1534.

---

7. a) unaltro dimani *sehr verblaßt, verwischt, undeutlich;* unaltro *und* ani *doch mit Sicherheit zu entziffern; der übrige Raum entspricht dem* dim.

8. 1561 November 15. — Cavalieri in Rom an Michelangelo in Rom.

Letzter erhaltener Brief aus der Korrespondenz zwischen Michelangelo und Cavalieri.

Aus Archivio Buonarroti (VII, 144) publiziert von Symonds II, 402 bis 403 und Frey, Dichtungen, Reg. n. 120 S. 538.

Regest bei Thode I, 470.

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 475 und Anm. 5.

II. Inschriften auf römischen Monumenten und sonstige Dokumente zur Tätigkeit Cavalieris als eines der Konservatoren Roms.

1. 1564. — Brutusstatue im Konservatorenpalast.

L. Junius · M. F. Brutus
Libertatis · exacto · superbo · rege · vindex
munus · Rodulphi · Pii
Card. Carpensis
M. D. LXIV
S. P. Q. R.
Pos.
Vincentio · Parentio
Ludovico · Matthaeio
Thoma · Cavalerio
Conservatorib.

Aus Vincenzo Forcella, Iscrizioni delle chiese e d' altri edificii di Roma, vol. I (Roma 1869), p. 36 n. 54 [» Dal Galetti (T. II, Cl. VII, n. 36 p. XVIII), che la lesse ,in palatio Conservatorum sub Bruti aenea protome in lamina itidem aenea' «.]

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 477 Anm. 1, und E. Rodocanachi, Le capitole romain antique et moderne, Paris 1904, S. 147 und Anm. 7.

2. 1564. — Brunnen auf dem Forum Boarium (Fontana di S. Giorgio in Velabro).

S. P. Q. R.
Subterraneos · fontes · in · Foro · Boario
ab · imo · in · superficiem · terrae
ad · communem · usum
suis · sumptibus · eduxit
M.D.LXIV
Prospero · Buccapadulio
Thoma · Cavalerio
Curatoribus.

Aus Marco Ubaldo Bicci, Notizia della famiglia Boccapaduli (Roma 1762), p. 131.

Auch bei Forcella, Iscrizioni vol. XIII (Roma 1879), p. 105 n. 146 (aus Bicci a. a. O. und Galletti, Inscr. Rom. T. III. Append. ad. Cl. VII, n. 56 p. CCCCLXXIV).

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 477 und Anm. 4.

3. 1568. — Konservatorenpalast (auf den beiden Seiten des Haupteinganges).

[Zur linken:] S. P. Q. R.
Maiorum · suorum · praestantiam
ut · animo · sic · re
quantum · licuit · imitatus
deformatum · iniuria · temporum
Capitolium · restituit
Prospero · Buccapadulio
Thoma · Cavalerio
Curatoribus
Anno post · urbem · conditam
CXↃ CXↃ CCCXX.

[Zur rechten:] S. P. Q. R.
Capitolium · praecipue · Iovi
olim · commendatum
nunc · Deo · vero
cunctorum · bonorum · auctori
Jesu · Christo
cum · salute · communi · supplex
tuendum · tradit
Anno post · salutis · initium
M.D.LXVIII.

Nach dem Original.

Publiziert von Marco Ubaldo Bicci, Notizia della famiglia Boccapaduli, 1762, p. 132; Forcella, Iscrizioni vol. I, p. 38 n. 64 und n. 65 [mit der Bemerkung: Edita dal Galletti (— T. II, Cl. VII, n. 39 p. XIX, bzw. n. 40 p. XX)] und E. Rodocanachi, Le capitole romain antique et moderne, Paris 1904, p. 87 Anm. 3.

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 475 und Anm. 4.

4. 1571. — Brunnen auf Piazza del Popolo.

Die 7 Julii 1571. Decretum fuit, quod Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Cardinalis Ursinus, cum Illustrissimo Domino Thoma de Cavaleriis Conservatore, ac uno ex Magnificis Dominis Viarum Magistris, unoque ex

Deputatis ab In. Po. Ro. videlicet Domino Prospero Buccapadulio ad eorum libitum voluntatis possint disponere de conductibus fiendis pro fonte fienda in Platea Populi, ac facere contractus cum quibusvis personis hujusmodi negotium tangentes, etiam auctoritate totius Congregationis.

Wohl aus dem Archiv Boccapaduli publiziert von Bicci, Notizia della famiglia Boccapaduli, 1762, S. 140 Anm. b.

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 477 und Anm. 4.

5. 1572 März 1. — Decke in S. Maria in Araceli.

XX. Novembris 1571.

Quod fiat laquearium in Ecclesia Beatae Mariae de Aracaeli.

(*Dekret des Senates.*)

Prima Martii 1572.

Fuerunt deputati ad laquearium supradictum magnifici Domini Prosper Buccapadulius, Thomas Cavalerius, et Patritius Patritius, et praepositi dicto operi, ut celerius perficiatur.

Aus dem Archiv Boccapaduli publiziert von Bicci, Notizia della famiglia Boccapaduli, 1762, S. 135 Anm. a und c.

Die glänzende Decke von S. Maria in Araceli wurde vom römischen Volke der Madonna von Araceli als Weihgabe nach dem Seesiege von Lepanto (7. Oktober 1571) dargebracht. Sie zeigt die Wappeninsignien des römischen Volkes und der Päpste Pius V. und Gregors XIII. Vgl. Bicci a. a. O. S. 135 ff., und Casimiro, Memorie istoriche della chiesa e convento di Araceli. Roma 1736, p. 58 und 59.

III. Unedierte oder wenig bekannte Briefe und Familiendokumente Cavalieris (in chronologischer Ordnung).

1. 1556. — Verzeichnis der Antikensammlung Cavalieris.

In casa di M. Tomaso Cauallieri, nella
piazza de' Cauallieri, presso
à Cesarini.[1])

Entrando la porta, si trouano dentro vna camera, che è à man manca, molte teste e figure antiche di marmo.

Vi è prima vn Fauno ignudo con vn grappo di vua [= *uva*] in mano, con l' altra mano sostiene vna pelle, che gli pende dal collo, et è piena

1. [1]) *Ein Archäologe wird vielleicht noch manche dieser Antiken bestimmen können. Unter den Architekturzeichnungen in den Uffizien befindet sich ein »Ricordo di una base conservata in casa di Messer Tommaso de' Cavalieri«. Vgl. N. Ferri, Jndice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare nella R. Galleria degli Uffizi. Rom 1885, p. 128. Ein ähnliches Blatt findet sich im Cod. Vat. 3439, Fol. 46. Über die Lage des Palastes der Cavalieri und seinen heutigen Zustand vgl. Steinmann, Sixtinische Kapelle. II, 470, Anm. 2.*

di vua [= *uva*] e di frutti, e sta poggiato ad vn tronco, et è sopra vna basi anticha di porfido.

Vi è poi una Venere ignuda, solo coperta con un panno dal ginocchio in giu, non ha braccia, e solamente una gamba.

Vi è un puttino assiso, che mangia delle uue, ma è rotto e guasto.

Vi è un' altro putto, che dorme sopra un scoglio, et perche tiene alcuni papaueri in mano, dicono, che sia il Dio del sonno, percio|che i papaueri hanno proprietà di fare dormire.

Vi è una figurina uestita, grande tre palmi: uogliono alcuni, che elli sia d'un sacerdote.

Ve n' è un' altra simile, ma piu picciola.

Vi è un uaso antico di marmo col suo coperchio.

Vi è una testa di un puttino, che ride. Un' altra testa di un Fauno.

Vi è una testa di una donna, che la chiamano Cariatide, che ha un cesto sul capo.

Vi è una bella testa col collo di Augusto. et un' altra testa di donna.

Vi è un Sileno assiso sopra uno animale d' India; alto duo palmi; e s' appoggia sopra uno otre, che premendolo con una mano, ne fa spruzzare fuori de l' acqua.

Vi è la Dea della natura alta un palmo e mezzo, et è posta sopra uno altare; et ha la testa, e le mani nere; e sono in lei molti animali scolpiti.

Nella faccia de l' altare sono quattro figurine di mezzo rileuo, con un candiliero in mezzo, perche ui fanno un sacrificio: e di sopra l' altaretto sono duo cerui di tutto rileuo posti.

Vi è una tauoletta marmorea, doue di mez zo rileuo è vno Hercole, che combatte con vn Centauro. Nesso Centauro nel passare d' un fiume volse torre Deianira ad Hercole, ma Hercole l' ammazzò. É il vero che Hercole altra volta ancho combattè con Centauri; i quali come i Poeti fauoleggiarono, erano mezzi huomini, e mezzi caualli.

In vn giardino, che prima si truoua, si veggono due statue di alabastro cottognino attaccate insieme, ma non hanno le teste.

Appresso si vede un torso. Vna ala marmorea d' vna Vittoria. E vi sono di piv, otto basi di colonne, tutte intagliate, con molti altri frammenti.

Ne l' altro giardino si ritrouano duo puttini à cauallo sopra duo mostri marini, che hanno la testa di Elefanti: e da la loro bocca doueano vscire duo fonti d' acqua.

In vno nicchio si vede vna figura antica collocata, mezza ignuda, ma senza testa.

Vi è poi vn cauallo marino di mezzo rileuo; sul quale siede vna donna con molti delfini intorno: e doueua essere un pezzo d' un gran fregio.

Vi è ancho vna tauola marmorea in figura sferica grossa vn palmo, et intagliata intorno in piccioli vasi e fiori.

Aus Le antichità de la città di Roma . . . . per Lucio Mauro . . . . et . . . di tutte le statue antiche, che per tutta Roma . . . si veggono, raccolte e descrite, per M. Ulisse Aldroandi . . . In Venetia MDLVI (am Schluß, auf der letzten Seite: In Venetia . . . MDLVIII) S. 225—227 (in der auf S. 115 beginnenden Abteilung: Delle statue antiche, che per tutta Roma. in diuersi luoghi et case si ueggono. Di Messer Ulisse Aldroandi).

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 474 und Anm. 2, S. 464 f., 470.

2. 1562 Januar 20. — Cavalieri in Rom an Cosimo Medici. Herzog von Florenz und Siena.

Eccell. s. Duca.

La eccellenza vostra non si è punto ingannata nel promettersi di me, et per seggno di ciò mando questo diseggno[1]) a me tanto caro, ch' io reputo privarmi di uno de miei figliuli, ne altra persona del mondo era mai bastante a cavarmelo dele mane; et che questo sia cosi, molti quali sono stati padroni di Roma, se ci sono provati, et non è riuscito loro. Oltra di questo havendo io considerato il bellissimo desiderio di Vostra Eccellenza in far questo libro mi è parso, che tra tanti eccellenti huomini che ci potesse capire una donna, et pero havendo io un diseggno di mano di una gentildonna Cremonese chiamata Sophonisba Angosciosa oggi dama della Regina di Spaggna, lo mando insieme con questo et credo, che potrà stare a paragone di molti, perchè non è solamente bello ma ci è ancora inventione, et questo è che, havendo il divino Michelangiolo veduto un diseggno di sua mano di una giovane che rideva, disse che harrebbe voluto vedere un putto che piangesse come cosa molto più difficile, et essendole scritto, lei li mandò questo quale è un ritratto di un suo fratello fatto

[1]) *Vgl. Vasari (V, 81), der uns auch wissen läßt, daß die Zeichnung, welche Cavalieri an Cosimo I. sandte, eine Kleopatra darstellte. Wir kennen eine Zeichnung Michelangelos, eine Kleopatra darstellend, in zwei Kopien, die eine im Louvre (Giraudon 99), die andere in der Casa Buonarroti (Alinari 1027). Vgl. zu der Zeichnung in der Casa Buonarroti Berenson, The drawings of the Florentine painters II, 113 n. 1655 und Anm. 2. Zu dieser Serie phantastischer heroischer Frauenköpfe Michelangelos, die nur in Kopien erhalten, gehören die Zeichnung in der Malcolm-Collection, genannt »Marchesa di Pescara« (Robinson, Catalogue of the Collection of John Malcolm. London 1876, p. 20 n. 56), und der Frauenkopf in den Uffizien (Alinari 7), genannt »Zenobia«. Vgl. Leturcq, Notice sur un tableau de Michel-Ange Buonarroti (einst in der Sammlung von Sir Joshua Reynolds), Tours 1887.*

piangere studiosamente; ora io li mando tali quali sono et supplico la Eccellenza vostra a tenermi per servitore come veramente lo sono.[1])

Di Roma il dì 20 di gennaro MDLXII.

Di Vostra Eccellenza S.or
Thomas de' Cavalieri.

[*Adresse:*] Allo Ill. ed Ecc. sig. Duca di Fiorenza et di Siena Mio Sig.re

Aus dem Florentiner Staatsarchiv, publiziert von Michelangelo Gualandi, Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, vol. III (Bologna 1856) S. 22—24, n. 307.

Vgl. Steinmann a. a. O. II, S. 475 (und Anm. 2).

3. 1567 August 18. — Cavalieri Schiedsrichter (arbiter) in Angelegenheit der Teilung der Erbschaft des Luca de Massimi.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 1528 (Atti notarili 1567 — Curtius Saccocius de Sanctis notarius capitolinus. 1567, 2a pars), f. 770'—779.

Vgl. R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma I (1902) S. 173 (mit der unrichtigen Quellenangabe: prot. 770 des Curzio Saccoccia — 770 ist die Foliozahl), und Steinmann a. a. O. II, 477 und Anm. 2.

4. 1567 August 23. — Tommaso Cavalieri an Kardinal Alessandro Farnese in Caprarola.[2]) (*Auszug.*)

. . . Havendomi il Conte Lodovico[3]) detto che V. S. Illma desidera che si faccia una saliera bella, siamo andati a far fare et vedere molti disegni; et ci siamo risoluti in questi doi, quali ci pareno assai belli. Et per dirne il mio parere, il disegno in carta riuscirà assai vistoso, et massime a quelle persone che non intendono più che tanto, perchè invero non ha troppo bella compositione: ma il modello è bellissima inventione, et fu

[1]) *Vasari (V, 81) beschreibt die Zeichnung ausführlicher:* »Nella quale è una fanciullina che si ride di un putto che piagne, perchè avendogli ella messo innanzi un canestrino pieno di gambari, uno d' essi gli morde un dito, del quale disegno non si può veder cosa più graziosa, nè più simile al vero.« *Vgl. auch Gualandi a. a. O. S. 24—25 Anm. 2.*

[2]) *Alessandro Farnese, Nepote Pauls III., einer der glänzendsten Kardinal-Mäcene des Cinquecento, Erbauer der mächtigen Jesuitenkirche del Gesù in Rom, des Palastes in Caprarola usw. hatte auch eine besondere Vorliebe für reiche Goldschmiedearbeiten. Für ihn führte Gentili da Faenza Kreuz und Kandelaber aus, die im Schatz von St. Peter bewahrt werden, sein Wappen und seinen Namen trägt auch die Cassetta Farnesiana im Museo Nazionale zu Neapel. Er erwarb auch nach dem Tode des Tommaso Cavalieri im Jahre 1587 für 500 Scudi den Schatz seiner Michelangelo-Zeichnungen. Vgl. das folgende Dokument und Duppa, The life of Michel Angelo Buonarroti, p. 325.*

[3]) *Conte Lodovico Tedeschi aus Piacenza, Maggiordomo des Kardinals.*

fatto per ordine di Michelangelo.[3]) È ben vero che bisogna correggervi certe cose che a lui non satisfacevano, come a dire quelle tartaruche che stanno di sopra, le quali non ci stanno bene. Et ci va una figurina in cima, et certi altri ornamenti, i quali credo che riusciranno molto belli. Ora V. S. Illma potrà satisfarsi; chè, qual d' essi eleggerà, riusciranno bene, nè si mancherà di diligentia in farli ben lavorare . . .

Aus Archivio di Stato in Parma, publiziert von A. Ronchini, Manno orefice fiorentino in Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi, vol. 7. Modena 1874, S. 133—141, und zwar S. 136; vgl. dazu S. 135 f.

5. Porträt Cavalieris von der Hand Michelangelos.

Questo disegno è in ma[*no*] del Cardinal Farnese, che ha tutti i disegni di de[*tto*] m[*esser*] Tommaso comperi pe[*r*] prezzo di scudi 500 - e l' ho uisto insieme co[*n*] il s^r^. Lodouico Cigoli[1]) e 'l s^r^. Piero Abati,[2]) e stupim[*mo*] à uedere la diligentia u[*sa*]ta da Michelagnolo ne[*l*] ritratto di detto M[*esser*] Tom[*maso*] fatto di matita nera e t[*ratte*]ggiato diuinamente, che p[*are*] di mano d' un Angelo, co[*n*] quei begli occhi, e bocca, e naso, uestito al- l' antica, e in mano tiene un ritr[a*tto*], o medaglia, che si sia; sba[*r*]bato, e in somma da spau[*ri*]re ogni gagliardo ingegno. Vedemmo anco altri disegni come sopra.

Randnotiz in der Giunti-Ausgabe von Vasari Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori . . . In Fiorenza appresso i Giunti 1568 in der Corsiniana zu Rom. (29 E 4—6) und zwar im: Secondo et ultimo volume della terza parte. p. 775 (Bibl. Corsin. 29 E 6). Beim Einbinden wurden die Ränder der Seiten leider beschnitten, wodurch in dieser und den anderen Randnotizen meist der Schluß der Zeilen wegfiel. — Die Randnotiz schließt an an die Erwähnung der Zeichnung des Falles des Phaethon.

Ungenau publiziert von Giovanni Bottari in seiner Ausgabe des Vasari: Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari . . .

---

3) *Michelangelo hatte früher auch den Entwurf einer Saliera für den Herzog von Urbino angefertigt, wie ein Schreiben des Girolamo Staccoli vom 4. Juli 1537 bezeugt Vgl. Vasari VII, 383.*

5. [1]) *Lodovico Cardi, genannt Cigoli, geb. zu Empoli 1556, gest. zu Rom 1613. Vgl. Baldinucci, Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua. Firenze 1681 bis 1688, I, 209. Nagler, Künstlerlexikon II, 359.*

[2]) *Die Abati oder dell' Abate waren eine modenesische Künstlerfamilie. Der hier genannte Pietro ist wahrscheinlich ein Sohn des Ercole. Er hieß mit vollem Namen Pietro Paolo und starb 1630. Vgl. über seine Bilder Vedriani, Raccolta de' pittori scultori et architetti Modonesi. Modona 1662, p. 106 und B. Speth, Die Kunst in Italien. München 1819, S. 106. Ein älterer Pietro Paolo, Bruder des berühmten Niccolo, zeichnete sich besonders als Pferdemaler aus. Vedriani a. a. O. 68 und 69.*

tomo terzo. In Roma MDCCLX. Per Niccolò e Marco Pagliarini. S. 309 Anm. 3.

Wörtlich wiederholt in Bottari's Sonderausgabe der Vita di Michelagnolo Bonarroti pittore, scultore, e architetto fiorentino scritta da Giorgio Vasari aggiuntevi copiose note . . . In Roma MDCCLX. Appresso Niccolò e Marco Pagliarini. S. 125 Anm. 3.

Nach Bottari bei R. Duppa, The life of Michel Angelo Buonarroti with his poetry and letters, 2. edition. London 1807 S. 326.

Vgl. Steinmann a. a. O. II. S. 467 und Anm. 4 u. 5.

6. 1580 Februar 27. — Testament des Tommaso Cavalieri.*[1])

[*Links am Rand:*] Testamentum magnifici domini Thomae Cavalerii.

Die sabati XXVII februarii 1580

Pont[s] Gregorii XIII anno octauo.

Magnificus dominus Thomas Cavalerius Patritius Romanus de Regione sancti Eustachii sanus Dei gratia mente corpore et intellectu sciens se mortalem et senem et ea lege natum ut aliquando moriatur, omni meliori modo hoc suum ultimum testamentum numcupativum in scriptis manu sua et infrascriptorum testium subscriptum et sigillis propriis ac alienis respective signatum, quodquidem testamentum modo praedicto subscriptum et clausum idem magnificus dominus testator mihi Horatio Fusco tradidit consignavit et penes me dimisit, nemini pandendum vel publicandum nisi secuta morte ipsius magnifici domini testatoris, qua secuta mandavit illud publicari, heredesque suos instituit fecit et esse voluit | ac nominavit nominatos et *F* descriptos in eo testamento; et hoc dixit esse et esse velle suum ultimum testamentum, quod valere voluit et tenere iure testamenti et, si iure testamente non valeret, valere voluit iure codicillorum, donationis causa mortis et cuiuscumque alterius ultimae voluntatis quo melius et validius valere potest omni meliori modo etc.

Actum Romae in regione Pineae in sacristia ecclesiae sanctae Mariae super Minervam praesentibus etc.

R. P. fratre Augustino Savino a Monte Alcino.

R. P. fratre Sebastiano Bart[*olome*]i de Pagnis de s[to] Laurentio.

R. P. fratre Isidioro de Castro Hispano.

---

6. [1]) *Auf dieses Dokument führte mich das Zitat von Jacovacci, Repertorii di famiglie sub voce Cavalerii (Bibl. Vaticana Cod. Ottob. lat. 2549, p. 741—758, und zwar p. 752), auf das mich Prof. Steinmann aufmerksam machte; dasselbe Notariatsprotokoll 732 enthält die von Jacovacci nicht angeführten Dokumente 7, 8 und 9. — Über die Familie Cavalieri vgl. außer Jacovacci auch Theodorich Ameyden (Amydenus) delle famiglie romane, Bibl. Casanatense in Rom Cod. nr. 1335 (E III 11) fol. 269 (276)—272' (279'), der jedoch nichts über Tommaso hat. (Über Ameyden vgl. J. Schmidlin, Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell' Anima. Freiburg i. Br. und Wien 1906, S. 476f.).*

R. P. fratre Gregorio Romano.

R. P. fratre Michaele Angelo Ro[*mano*].

R. P. fratre Arcangelo[a]) Zucchello Romano.

R. P. fratre Vinc° de Zagharolo fratribus in dicta ecclesia S[tae] Mariae super Minerbam et in dicta sacristia, qui etiam se propria manu subscripserunt.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 732 (Atti notàrili 1557—1598. Notario capitolino Horatius de Fuschis), f. 460—460'.

7. 1583 November 7. — 1. Kodizill des Tommaso Cavalieri.*

469 Die lunae VII novembris 1583

Pont[s]. S. D. N. Gregorii XIII anno XII.

Codicilli magnifici domini Thomae Cavalerii.

Magnificus dominus Thomas Cavalerius Patritius Romanus de regione sancti Eustachii sanus Dei gratia mente corpore et intellectu et reminiscens, se die 27. februarii anni 1580 seu alio veriori tempore testamentum in scriptis clausum et sigillatum per acta mei infrascripti notarii confecisse, et, cum ambulatoria sit mens hominum usque ad extremum vitae exitum, volens declarationem aliquam facere per hos praesentes suos codicillos codicillando et alias omni modo meliori dixit et asseruit, in eo testamento se reliquisse omnibus eius neptibus, ex quondam domino Mario eius filio praemortuo filiabus, certam portionem ultra earum dotem sive pro augmento dotis seu alias prout in eo testamento continetur, et quoniam diebus praeteritis domina Cassandra una ex dictis neptibus fuit per ipsum magnificum dominum Thomam nuptui traddita et maritata portionemque ei relictam habuit, ideo illam iure codicillorum et per praesentes codicillos dicta portione relicta privauit et privatam esse voluit et declaravit etiam omni modo meliori.

Item dixit et asseruit de eius propriis[a]) pecuniis emisse officium 469' dohaneriatus studii urbis in personam dominorum Aemi|lii eius filii et Martii eius nepotis, item et officium revisoris pontium et portarum urbis in personam dicti domini Aemilii et domini Tyberii alterius nepotis, item et officia praesidentis et portionis ripae in personam similiter dicti domini Aemilii. Igitur in vim praesentium codicillorum dixit, voluit et declarauit dicta officia esse et intelligi debere in heredidate ipsius testatoris et tamquam bona hereditaria compraehendi et censeri et illa in hereditate conferri et computari etiam omni modo meliori; cetera vero omnia alia et singula in dicto suo testamento disposita et ordinata confirmavit approbavit et emologavit ac ratificat approbat et emologat ac rata grata et

6. a) *folgt durchstrichen:* Romano test.

7. a) *folgt durchstrichen:* de.

firma habuit et habet; et hanc dictus magnificus dominus codicillans dixit et asseruit esse suam ultimam voluntatem, et praesentia valere voluit iure codicillorum ultimae suae voluntatis, iure donationis causa mortis et omni meliori modo. Rogans etc.

Actum Romae in regione Pineae et in sacristia ecclesiae sanctae Mariae super Minervam praesentibus etc. R. P. fratre Sixto Petrucio Ro[*mano*], fratre Vito Lucensi, R. P. fratre Iuliano Corsano Lucensi, fratre Laurentio Mancino Pistoriensi, R. P. fratre Iacobo Clavino Ro[*mano*] ordinis S. Dominici in dicta ecclesia commorantibus testibus etc.

H. Fuscus qui supra rogatus.

Rom. Archivio di stato. Protocolli 732, f. 469—469'.

8. 1584 November 29. — 2. Kodizill des Tommaso Cavalieri.*

Die Iovis XXVIIII novembris 1584 *F.*

Pontificatus S. D. N. Gregorii XIII anno XIII.

Codicilli magnifici domini Thomae Cavalerii.

Magnificus dominus Thomas Cavalerius Patritius Romanus de regione s[ti] Eustachii sanus omnipotentis Dei gratia mente corpore et intellectu, reminiscens, se 27. februarii anni domini 1580 seu alio veriori tempore suum ultimum testamentum in scriptis clausum et sigillatum per acta mei eiusdem notarii confecisse, et, cum ambulatoria sit hominum mens usque ad extremum vitae exitum, volens per hos presentes codicillos testamento praedicto aliqua addere vel declarare ultra alia per ipsum declarata die VII novembris 1583 alios codicillos praesentes in scriptis clausos manu sua et infrascriptorum testium subscriptos et sigillatos idem magnificus dominus Thomas [a])fecit dixit et disposuit ac[a]) mihi Horatio notario traddidit consignavit et penes me dimisit nemini publicandos vel aperiendos nisi secuta morte ipsius magnifici domini Thomae, qua secuta mandavit illos aperiri et publicari et contenta in eis exequi et observari; reliqua vero in dicto eius testamento expresse descripta et adnotata confirmavit ratificavit et approbavit, et hanc idem magnificus dominus Thomas dixit asseruit et esse voluit suam ultimam voluntatem, et codicillos praesentes valere voluit iure codicillorum ultimae suae voluntatis, iure donationis causa mortis et omni alio meliori modo etc. Rogans etc.

Actum Romae in Regione Pineae in refectorio inferiori ecclesiae S[tae] Mariae super Minervam et in quadam camera versus viridarium dictae ecclesiae praesentibus etc. R. | patre fratre Laurentio de Pistorio, R. P. Jo. *F.* Baptista de Miniatis de Monte Politiano, R. P. fratre Francisco Testonio

8. a—a) fecit *bis* ac *von derselben Hand sofort am Rande nachgetragen.*

Romano, R. patre fratre Paulo Pico et R. P. fratre Gabriele Pistonio Romano in dicta ecclesia fratribus testibus etc.

H. Fuscus de praemissis rogat[*us*].

Rom, Arch. di stato. Protocolli 732, f. 470—470'.

9. 1587 Juni 30. — Eröffnung des Testamentes und des zweiten Kodizilles des Tommaso Cavalieri nach dessen Tode.*

Die martis ultima Junii 1587 pontificatus sanctissimi domini nostri Sixti quinti indictione decima quinta anno tertio.

[*Links am Rande:*] Aperitio testamenti et codicillorum quondam domini Thomae Cavalerii.

Magnifici domini Aemilius quondam bonae memoriae domini Thomae Cavalerii filius et Tyberius ac Fabius dicti quondam domini Thomae nepotes carnales ex bonae memoriae | domini Marii dicti Thomae filii praemortui filii ac magnifica domina Victoria Vellia mater et tutrix[a]) ex se et dicti quondam domini Marii filiorum susceptorum, pro quibus etiam de rato promisit etc., coram magnifico domino Sigismundo Giotto . . .[b]) U. J. D. iudice Pallatino et secundo collaterali curiae Capitolii sedente pro tribunali in quadam sede lignea existente in sala superiori domus ipsorum dominorum de Cavalleriis in regione sancti Eustachii, quem locum pro honestate dictae mulieris et ad hunc effectum elegit et deputavit pro suo iuridico et tribunali loco, asserentes et exponentes, dictum bo. me. dominum Thomam die 27 februarii 1580 suum ultimum numcupativum in scriptis clausum et sigillatum condidisse testamentum, et die 29 novembris 1584 codicillo sfecisse etiam clausos et sigillatos per acta mei notarii [c])in ecclesia sanctae Mariae super Minervam in regione Pineae[c]), et illis coram eodem domino iudice sic ut supra sedente exhibitis et productis petierunt illud et illos aperiri pandi et publicari ad omnem meliorem finem et effectum et alias omni meliori modo. Qui magnificus dominus judex sic ut supra sedens, visis et auditis praedictis ac perspectis dictis testamento et codicillis, mandavit fieri recognitionem sigillorum et subscriptionum in eis existentium, et illud ac illos aperiri et publicari mandavit etiam omni meliori modo etc. presentibusque ibidem rev. patribus fratribus Laurentio de Pistorio et Jo. Baptista[d]) de Miniatis de Monte Politiano fratribus sancti Dominici ordinis praedicatorum in ecclesia sanctae Mariae super

---

9. a) *folgt durchstrichen* eiusdem.
b) *so in der Hs. (Lücke von ca. 28 mm).*
c—c) in ecclesia *bis* Pineae *von derselben Hand am Rande nachgetragen.*
d) Baptistae *Ms.*

Minervam in codicillis adhibitis et medio juramento tactis pectoribus more religiosorum | subscriptiones et sigilla dicti quondam domini Thomae *F.* necnon fratris Augustini Savini, fratris Isiodori de Castro et fratris Sebastiani Bartholomei de Pagnis in testamento necnon fratris Francisci Testonii Romani[e]) in codicillis adhibitorum recognoscentibus una cum suis subscriptionibus et sigillis et facta dicta recognitione tabulae praedicti testamenti et codicillorum coram supradicto domino judice et partibus praedictis petentibus et testibus infrascriptis apertae et publicatae fuerunt prout infra tenoris etc. [f]) dictusque magnificus dominus judex super praemissis omnibus et singulis ad perpetuam rei memoriam suum et dicti sui officii auctoritatem pariter et decretum interposuit omni meliori modo etc. [f]) presentibus etc. domino Dominico filio Christophori Lancellotti Vallis Frigidae, Mattheo quondam Dominici Pancratii de Colle Veteri Sabinensi ac Sfortia quondam Petri Antonii Scottacii Nursino testibus.

Tenor testamenti.

Io Thomao de Caualieri al presente in questo di 27 di febraio 1580 per gratia de Dio sano di mente et di corpo, hò fatto questo mio ultimo et nuncupatiuo testamento. Et in primis uoglio esser sepolto in la cappella nostra di Araceli, di notte et senza pompa ueruna, uestito del saccho nero della compagnia del crocifisso di san Marcello et di questo prego Milio che non manchi di farlo.

Lasso a Cassandra mia nipote scudi cinquecento di moneta a giulij diece per scudo, a Milia ne lascio altretanti, a Clelia | altretanti, a Felice *F.* altretanti, et a Laura altretanti.

Lascio a Vittoria mia nuora tutto quello, che di raggione li peruiene, et la lascio libera administratrice di tutta la robba che restarà per uirtù di questo ò altro mio testamento a miej nipoti suoi figli, quale duri per insino a l' anno 1594, ne se li possa dimandar conto di detta administratione, et finita che sarrà habbia d' hauere in casa il vitto et vestito condecente, intendendosi però mentre osseruarà vita uedouile.

Lascio che tutta la dote di Lauinia che non sarrà pagata, che si debba pagare di tutta la mia heredità, cio è mezza della parte di Milio, e l' altra mezza di miei nipoti.

Et se Cassandra fosse maritata uoglio che si faccia il simile.

Lascio per l' anima mia cinquanta scudi di elemosina da darsi ad arbitrio de Milio.

---

e) *am Rande* et suarum, *durchstrichen und unterstrichen.*

f—f) dictusque *bis* modo etc. *von derselben Hand sofort nachgetragen (mit Auslassungs- und Verweisungszeichen).*

Lascio miej heredi universali tanto nelle cose mobili quanto in le stabili Milio mio figliuolo per la metà, et per l' altra metà Martio, Tiberio, Fabio, Mutio et Gaspare miei nipotí, et le sopradette cinque figliuole femine, con questa conditione, che ogni uolta che dette figliuole siano maritate òuero fatte religiose, et che sarrà pagata la loro dote ò elemosina, che non possano pretendere altro di questa heredità, et voglio che, se Milio morisse senza figliuoli legittimi, che non possa lasciar beni stabili à ueruno, ma che succedano li sopradetti miei nipoti maschii, quali non uoglio che possano alienare alcuno de beni stabili | senza consenso de Milio, et in euento che morisse alcuno di loro cinque senza figliuoli legittimi, succeda l' uno à l' altro, et se mancassero tutti senza figliuoli legittimi succeda Milio ò uero suoi figliuoli se ne hauerrà.

Et uoglio che detti miei nipoti non possano partire trà loro perinsino ad hoggi a diece anni.

Et uoglio che la mia casa doue habito con tutti li suoi membri, non si possa ne vendere ne impegnare senza consenso di Milio et di tutti cinque loro miei nipoti, ma che debbia essere delli detti miei heredi et suoi figliuoli.

Et constituisco essecutore di questo testamento m. Valerio di la Valle mio cognato, alqua raccomando tutti miei nipoti quanto sò et posso, et comando à loro che siano obedienti à Milio et à lui, et che uiuano di accordo et da buoni christiani.

Ego Thomas Caualerius manu propria affirmo hoc esse meum ultimum testamentum, quod etiam meo solito sigillo firmavi.

Ego frater Sebastianus Bartholomei de Pagnis de Burgo sancti Laurentii testis praesens testamentum manu propria subscripsi et sigillo proprio signavi.

Ego frater Augustinus Savinus a Monte Alcino presens testamentum subscripsi uti testis et proprio sigillo firmavi.

Ego frater Isiodorus de Castro Ispanus presens testamentum subscripsi | uti testis et proprio sigillo firmavi.

Ego frater Gregorius Pastinus Romanus presens testamentum subscripsi et sigillo rev. patris sacristae fratris Isidori ut supra signavi.

Ego frater Michael Angelus Tutius Romanus presens testamentum subscripsi et sigillo r. p. sacristae fratris Isidori ut supra firmavi.

Ego frater Arcangelus Zucchellus Romanus presens testamentum subscripsi et sigillo R. P. fratris Sebastiani sigillavi.

Ego frater Vincentius Rosatus de Zagarolo presens testamentum subscripsi et sigillo R. P. fratris Sebastiani ut supra signavi.

Tenor autem codicillorum de quibus supra fit mentio.

Concio sia che Io Thomao de Caualieri il di 27 di febraro dell' anno 1580 facesse un mio testamento scritto di mia propria mano et lo dessi segillato in mano di m. Horatio Fosco notario capitolino, il quale se ne rogò in la sagrestia della Minerua, et poi il di VII di novenbre 1583 io facessi un codicillo, de quale se ne rogò il medesmo m. Horatio nel luogo medesmo: Hora per gratia de Dio, io Thomao sano di mente et di corpo hò fatto quest' altro codicillo scritto et sottoscritto di mia propria mano del quale uoglio che se ne roghi il medesmo m. Horatio et che sia ualido in ogni meglior modo possibile et senza mutare altro del mio testamento et codicillo se non questo:

Voglio et dechiaro che Tiberio mio nipote non possa pretendere ne dimandare altro della mia heredità, che il domicilio in casa et il vitto per la | persona sua et di un seruidore et di un cauallo, et *F. 47* in euento che non uolesse stare in casa possa dimandare per li detti alimenti et domicilio diece scudi il mese, et questo faccio, per che hauendo io hauuto dal Papa per lui un canonicato di san Giouanni Laterano, et hauendo ben considerato il ualore delli miei beni, mi pare poterlo fare con buona conscienza, et questa è per adesso la mia ultima uoluntà, lasciando m. Valerio de la Valle mio cognato essecutore di questo codicillo et di quell' altro ancora, come lo feci nel mio testamento sopradetto.

Io Thomao de Cauallieri mano propria in questo dì 29 di nouenbre 1584 in Roma.

Horatius Fuscus de praemissis rogatus etc.

Actum Roma in regione Pineae in sacristia ecclesiae S. Mariae super Mineruam praesentibus etc. R. P. Laurentio de Pistorio, R. P. fratre Io. Baptista de Miniatis de Monte Politiano, R. P. fratre Francisco Testonio Ro[*mano*], R. P. fratre Paulo Pico, R. P. fratre Gabriele Pistonio Ro[*mano*] omnibus ordinis praedicatorum s[ti] Dominici qui in codicillis praedictis se se subscripserunt et illos propriis sigillis firmarunt testibus etc.

H. Fuscus qui supra rogatus.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 732, f. 470'—473'.
Vgl. Steinmann a. a O. S. 477 und Anm. 7.

10. 1561—1594. — Dokumente betreffend die Familie (Kinder und Enkel) des Tommaso Cavalieri.*[1])

10*. [1]) *Die meisten dieser Dokumente sind bei Jacovacci a. a. O. zitiert. Auf die nicht bei Jacovacci angeführten Stücke kam ich durch die Verweise in den Notariatsregistern selbst.*

1561 Dezember 28.

Immissio annuli per dominum Marium Cavalerium.

Verlobung des nobilis dominus Marius de Cavaleriis Romanus de regione sancti Eustachii *mit der* nobilis ac honesta domina Victoria filia quondam Domini Marcelli de Vellis etiam Romana de regione Transtiberim.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 732 (Atti notarili 1557 ad 1598. Notarius Capitolinus Horatius de Fuschis) f. 202.

1562 Januar 31.

Fidantie (pacta sponsalitiae et tractatus parentelae) inter dominum Marium Cavalerium et dominam Victoriam Velliam. — *Heiratskontrakt.*

Victoria ist una ex filiabus legitimis et naturalibus bonae memoriae domini Marcelli de Vellis. *Thomas Cavalieri wird bezeichnet als:* magnificus dominus Thomas de Cavaleriis patritius Romanus de regione sancti Eustachii. *Eheschließung innerhalb 8 Tagen vereinbart.*

Ebendaselbst f. 205'—207'.

1562 Februar 26.

Promissio solutionis scutorum 340 in favorem domini Marii Cavalerii. — *Ergänzung zum vorigen Heiratskontrakt.*

Ebendaselbst f. 208.

1579 Mai 20.

. . . magnificus dominus Anibal Carducius Romanus desponsavit nobilem dominam Laviniam filiam nobilis domini Marii de Cavaleriis cum interventu r. domini Aloysii Gallerini rectoris sancti Nicolai de molinis alias de Cavaleriis . . .

. . . Actum Rome in domo magnifici domini Thome patris dicti domini Marii in regione sancti Eustachii . . .

Rom, Archivio di stato, Protocolli 1551 (Atti notarili 1579 Curtius Saccocius de Sanctis 1579 I^a pars) f. 407.

1579 November 20.

Heiratskontrakt inter magnificos dominos Thomam de Cavaleriis et Marium etiam de Cavaleriis ad presens alme Urbis unum ex conservatoribus illustrissimis eius filium nobiles ac patritios romanos vice et nomine nobilis domine Lavinie eorundem dominorum Thome et Marii neptis et filie respective ex una et magnificum dominum Anibalem Carducium pariter nobilem romanum ex alia. *Als* dos *erhält sie* 7000 scuta monete jul. X pro quolibet scuto. *Ehe bereits geschlossen.*

Erwähnt wird die ecclesia sancti Nicolai de Cavaleriis dictorum dominorum de Cavaleriis parrochia

. . . Actum Rome in domo habitationis ipsorum dominorum de Cavaleriis in regione sancti Eustachii . . .

Rom, Archivio di stato, Protocolli 1552 (Atti notarili 1579 — Curtius Saccocius notarius Capitolinus 1579 IIa pars) f. 355'—357.

1582 August 27.

. . . nobilis et honesta puella domina Cassandra filia bo. me. domini Marii de Cavaleriis nobilis Romani etatis sue annorum sexdecim asserens et exponens quod, cum mag.us d. Thomas de Cavaleriis eius avus paternus de proximo ipsam nuptui tradere intendat magnifico d. Francisco Armenterio bo. me. d. Thome de Armenteriis filio cum dote scutorum octomillium monete ac cum capsa alba bacile et boccale argenteis *verzichtet zugunsten ihrer Brüder auf jeden Anspruch auf die zukünftige Erbschaft von Mutter, Oheim, Großvater, Brüdern oder Schwestern.*

. . . Actum Romae in domo habitationis eorundem dd. Thomae et nepotum in regione sancti Eustachii . . .

Bemerkenswert am Ende des Dokumentes bei den Unterschriften:

Io Bartholomeo Vicarij sopra detto ho sottoscritto in nome di detta signora Casandra per non saper lei scrivere sicome disse.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 1558 (Atti notarili 1582 — Curtius Saccocius de Sanctis notario Capitolino 1582 IIa pars) f. 125—126'.

1582 September 16.

. . . Magnificus dominus Franciscus filius quondam bo. me. magnifici domini Thome Armenterii . . . . subarravit[2]) magnificam dominam Casandram filiam quondam bo. me. domini Marii de Cavaleriis nob[*ilis*] Ro[*mani*] per verba de presenti vis volo et anuli immissione in digito anulari . . . Actum Rome in domo magnifici domini Thome de Cavaleriis eiusdem domine Cassandre avi paterni in regione sancti Eustachii. . .

Ebendaselbst f. 161'.

1582 November 16.

Heiratskontrakt inter ill. dominum Franciscum Armenterium nobilem Romanum et ill. dominam Casandram de Cavaleriis neptem ill. domini Thome Cavalerii ac legitimam et naturalem filiam bo. me. domini Marii Cavalerii etiam nobilis Romani. *Als* dote *erhält sie* otto milia scuti di moneta a giulii diece per scudo e con bacile e bocchale

---

[2]) = desponsavit, *wie es im Heiratskontrakt vom 16. November darüber heißt.*

de argento e con quella cassa bianca che parera alla s^{ra} Victoria madre di detta s^{ra} Casandra. *Mit inseriertem Vorvertrage vom 19. August und päpstlicher Bewilligung (Breve) der Dosbestellung in dieser Höhe vom 5. September desselben Jahres. Ehe bereits geschlossen.*

Ebendaselbst f. 266'—271.

1594 Januar 18.

Instrumentum dotale inter D. Horatium Ruspolum (olim D. Bartholomei) et dominam Felicem de Cavaleriis et obligatio ill. d. Emilii Cavalerii patrui dominae Felicis. *Die Ehe am 9. Januar geschlossen. Ihre Mitgift 6000 scuta.*

Actum Rome in regione . . . (!) in domo dictorum dominorum de Cavaleriis.

Rom, Archivio di stato, Protocolli 462. (Atti notarili 1593, 1594. Prosper Campanus not. capitol.) f. 174—175', 179.

IV. Stammbaum der Familie

Thomas Cavalerius
† 1587 (vor VI. 30)

Aemilius (Milio) Test. 1594 III. 17.	*Marius* 1579 XI. 20. noch am Leben, 1580 II. 27. bereits verstorben, verm. mit Victoria Vellia (de Vellis) 1562; 1594 I. 18. noch am Leben.				
Valerius filius naturalis per privilegia legitimatus	*Martius* 1583 XI. 17. noch am Leben; 1594 III. 17. wohl bereits verstorben.	*Tyberius* canonicus basilice s. Joannis Lateranensis; 1594 III. 17. noch am Leben.	*Fabius* 1587 VI. 30. noch am Leben; 1594 III. 17. wohl bereits verstorben.	*Mutius* 1594 III. 17. noch am Leben.	*Gaspar* 1594 III. 17. noch am Leben.

Eingelegt der Vorvertrag vom 22. Dezember 1593 (f. 176 und 178) und die päpstliche Bewilligung (Breve, Original) der Dosbestellung in dieser Höhe vom 1. Januar 1594 (f. 177); in letzterem wird der Bräutigam bezeichnet als dilectus filius Horatius quondam Bartholomei Ruspuli Florentinus, qui unum ex officiis cubiculariorum apostolicorum de numero participantium obtinet.

1594 März 17.

Testamentum ill. domini Aemilii Cavalerii, *im Eingang bezeichnet als:* Ill. dominus Aemilius Cavalerius patritius Romanus de regione sancti Eustachii bonae memoriae nobilis domini Thomae filius. *Errichtet Fideikommiß und Primogenitur; das Vermögen einzeln aufgeführt.*

Rom, Archivio di stato, Protocolli 732. (Atti notarili 1557—1598. Notario capitolino Horatius de Fuschis), f. 480—485.

des Tommaso Cavalieri.

Lavinia	*Cassandra*	*Aemilia*	*Clelia* [1]	*Felice*	*Laura*
verm. mit Anibal Carduccius 1579; 1594 III. 17. noch am Leben.	*verm. m. Franciscus Armenterius (Francesco Armentieri) 1582* etatis sue annorum sexdecim; *1594 III. 17. noch am Leben.*	*(Milia) 1594 III. 17. noch am Leben.*	*wird nach 1580 II. 27. und wohl erst nach 1587 VI. 30.* soror in monasterio turris speculorum professa. *1594 III. 17. noch am Leben.*	*verm. m. Horatius Ruspolus 1594 Januar 9; 1594 III. 17. noch am Leben.*	*1594 III. 17. noch am Leben.*

[1]) *In dem Testamente des Tommaso Cavalieri erscheint sie wohl als dessen Enkelin, Tochter des Marius; im Testamente des Aemilius Cavalerius dagegen wird sie als* »illustrissimi domini testatoris soror germana, in monasterio turris speculorum professa« *bezeichnet, somit als Tochter des Tommaso. Ersteres scheint mir wahrscheinlicher, die Gründe hierfür kann ich, aber, ohne den Wortlaut des Testamentes des Aemilius mitzuteilen — und dies würde zu weit führen —, nicht auseinandersetzen.*

Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz.

Von **Georg Swarzenski.**

Jeder Stil hat eine Zeit, wo er gefährlich ist, wo er, wie alles passionierte Wollen, seine Opfer verlangt. So konnte der Dekorationsstil, wie ihn die toskanische Architektur in den Schulen von Pisa und Florenz entwickelte, eine rechte Entfaltung der Plastik nicht aufkommen lassen. Ohne weiteres wird man hier keine plastischen Bilderzyklen erwarten: keine dogmatischen Programme, keine Legenden-Epik, und nicht einmal das freiere Spiel jener wunderlichen Wesen mit ihrer Mischung von Groteskem und Symbolischem, die sonst fast in jedes mittelalterliche Kunstwerk hereinspuken. Dies gilt für Florenz in noch viel höherem Maße als für Pisa. Denn in beiden Schulen hat dieser Dekorationsstil eine sehr verschiedene Lösung gefunden, und die Art, wie dieses bunte äußere Gewand der Inkrustation hier und dort getragen wird, läßt ohne weiteres starke Gegensätze erkennen. Auch die Art und der Umfang, den die plastische Arbeit in dem dekorativen Organismus einer pisanischen und einer florentinischen Inkrustation findet, ist sehr verschieden. Aus der pisanischen Schule sind zahllose romanische Skulpturen auf uns gekommen, aus der florentinischen sehr wenig. Das erklärt sich, sowie man eine pisanische Inkrustationsfassade mit einer florentinischen vergleicht. In Pisa so viele Motive aus der lombardischen Architektur, daß die tektonischen Möglichkeiten für die Plastik hier — trotz der Inkrustation — fast ebenso groß sind wie in Oberitalien. In Florenz dagegen der bewußteste Flächendekor: ein Aufsaugen all der Formen, die sonst — im Norden und Süden Italiens — am stärksten körperlich entwickelt waren und an denen dort die darstellende Skulptur sich entfaltete. Z. B. keine kräftig entwickelten, tragenden Portalpfosten und kein lastender Türsturz, sondern eine Türumrahmung mit den zartesten Profilen der Welt, in denen Architrav und Pfosten völlig adäquat behandelt sind: als nichts anderes, denn als rahmende Glieder, und in denen das Motiv des Rahmens auch in der unteren Horizontalen als Stufe oder Schwelle durchgeführt ist. Es versteht sich, daß eine Ersetzung der Funktionen, die hier vor allem zum Ausdruck kommen, etwa durch analoge Funktionen eines menschlichen Körpers gar nicht zu geben war. Aber dies ist natürlich nicht der eigentliche Grund für die Ablehnung

der figuralen Plastik in diesem Stile. Vielmehr sind es bestimmte artistische Interessen, die hier die Plastik verdrängen. Denn gerade diese florentinische Sonderbildung des toskanischen Inkrustationsstiles tendiert von vornherein auf die ganz exklusive Kultur eines abstrakt-formalen Geschmackes, und zwar auf Kosten der Phantasie, — der gestaltenden Phantasie. (Nebenbei auch auf Kosten des Farbensinns: »Preußische Schilderhäuser« sagt Böcklin!) Auch was man als »unmittelalterlich« vor diesen Bauten empfindet, liegt gerade an dieser Zurückdämmung der Phantasie (und Phantastik) durch jene Interessen eines Formenverstandes, der bis zum Purismus gesteigert ist. Die antiken Formen an sich machen es nicht; sie sind ja auch für andere Schulen dieser Zeit charakteristisch.

Aber wir wollen die Sache nicht theoretisch zuspitzen; es genügt die Tatsache, daß die darstellende Monumentalskulptur hier schlecht abgeschnitten hat. Betrachtet man nämlich diese florentinischen Denkmäler[1]) nun ganz für sich, ohne Rücksicht auf andere Schulen, so wird man nämlich, trotz allem, in ihnen eine Entwicklung finden, die für die Geschichte der Plastik in Florenz nicht belanglos ist. Zunächst innerhalb der Monumentaldekoration selbst.

Es ist merkwürdig, daß man sich noch niemals an die Aufstellung einer Chronologie für diese florentinischen Inkrustationsfassaden gewagt hat, da es doch besonders lehrreich und reizvoll ist, Entwicklungsreihen gerade innerhalb verwandter, gleichartiger Typen zu konstatieren. Allerdings sind die Anhaltepunkte für eine Chronologie, die die Urkunden und Inschriften bieten, sehr gering. Denn wir haben nur das Datum für die Fassade von Empoli (1093). Dazu kommen die zwei durch Davidsohn[2]) bekannt gewordenen Grabmäler: das Doppelgrab der Gräfinnen Cilla (1096) und Gasdia an der Badia a Settimo am Arno und das Grabmal des Erzbischofs Rainer (1113 †) im Battistero. Vergleicht man zunächst diese Arbeiten mit den übrigen Denkmälern dieses Stils, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß wir in ihnen die eigentlichen Frühwerke zu sehen haben. Alles übrige zeigt die Symptome einer weiteren Entwicklung, einer Bereicherung und Klärung des Stils. Man braucht sich hierfür nur klar zu machen, worum es sich bei diesen Inkrustationsarbeiten handelt.

---

[1]) Zusammenstellung des Materials bei Nardini Despotti Mospignotti, Il Duomo di S. Giovanni, 1902. Venturi, Storia III, S. 842 ff. Zuzufügen sind die fragmentarisch erhaltene Fassade von S. Felice a Ema (Carocci, Il comune del Galuzzo, 1892, S. 54) und die Inkrustationen in S. Agata bei Scarperia, s. u. Auf diese Kirche hat mich Herr Ing. Carocci in Florenz aufmerksam gemacht, dessen Liebenswürdigkeit ich manchen wichtigen Hinweis verdanke.

[2]) Gesch. I., S. 823 f. Jetzt abgebildet bei F. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals. Straßburg 1905.

So wäre es vor allem ein schwerer Irrtum, wenn man die florentinischen Marmorfassaden damit rechtfertigen wollte, daß sie ein mehr oder minder konsequentes Abbild der Konstruktion des Inneren seien. Denn eine solche Voraussetzung läßt sich an den Denkmälern niemals durchführen und entspricht auch keineswegs dem Geiste der Sache. Man kann folglich unter diesem Gesichtspunkt auch keine Entwicklungslinie finden. Vielmehr erweisen sie sich als höchst selbständige Organismen, die ihr Leben erhalten durch eine eigene, selbständige Gliederung, und in denen die Gliederung der Fläche — der selbständigen, von der Konstruktion gelösten Fläche — alles bedeutet. Demnach beruht hier auch die Entwicklungstendenz in der Art der Gliederung und Teilung. Man beobachtet da zunächst ein immer wachsendes Gefühl für das Abwägen der Verhältnisse, für den Rhythmus der Teile, eine zunehmende organisatorische Kraft in der Anordnung, in der Anlage der Rahmen und dem Gegenspiel der koloristischen und plastischen Bestandteile dieses Dekors. Gleichzeitig zeigt sich aber eine Tendenz, die auf eine immer stärkere plastische Wirkung der Formen ausgeht. Bereits in den genannten ältesten Beispielen ein plastischer Wert in der Kontrastierung von Füllung und Rahmung, wie ihn das frühere Mittelalter nicht kannte, dann ein bewußteres Hinarbeiten auf plastisch-körperliche Wirkung in den rahmenden Gliedern, entwickeltere Profilierung, größerer Reichtum in den ornamentalen Motiven, größere Klarheit in der ornamentalen Durchbildung. Überhaupt eine stärkere Beteiligung der plastischen Arbeit, die dazu führt, daß (seit der Mitte des 12. Jahrhunderts) als Gegengewicht zu den plastisch entwickelten Rahmungen nun auch auf den »Flächen« plastische Ornamente erscheinen, und schließlich (seit dem Ende des Jahrhunderts) auch die reichsten antiken Gebälkformen in dem dekorativen System der Schule verwendet werden und in dieses System, das ursprünglich, am Anfang der Entwicklung, ein flächenmäßiges war — hereinpassen.

Die Richtigkeit dieser Entwicklungslinie wird bestätigt durch mehrere unbeachtete datierte Denkmäler, die bald besprochen werden sollen. Vorher aber noch ein Wort über die eigentlich figurale Plastik an den florentinischen Bauten dieses Stils. Denn immerhin gibt es auch in Florenz eine romanische Monumentalskulptur. Freilich ist sie nicht die üppig wuchernde Pflanze, wie in andern Schulen, sondern ein seltenes Gewächs. Man kann sagen, eine Konzession an den Zeitgeschmack, die gar nicht recht paßt in dieses System, das mit seinem nüchternen Rhythmus von Schwarz und Weiß, Füllung und Rahmung, Ebene und Plastik, eine gestaltende Phantasie fast auszuschließen scheint. Solche Skulpturen findet man z. B. an der Vorhalle von S. Jacopo oltr' Arno, an S. Miniato, an der Tribuna des Baptisteriums. Gegenständlich genommen, bieten diese

Skulpturen nichts Neues; ihre Motive (Tragefiguren; Menschen, überwältigt von Löwen usw.) sind Gemeingut der Zeit. Das Wichtige liegt darin, daß sie in ihrer stilistischen Behandlung einen schulmäßigen Sondercharakter erkennen lassen, eine Art Familienähnlichkeit, die sie leicht unterscheiden läßt von den ähnlichen Erzeugnissen anderer Schulen, selbst denen der benachbarten pisanischen Schule. Das zeigt sich am deutlichsten in der Typisierung der Köpfe. Runder Schädel, engstehende Augen mit niedrigen, geraden, kurzen Brauen und dem großen, schwarz gefüllten Loch der Iris, kleine, kräftige Nase mit kurzem Rücken, aber sehr breiten Flügeln; der Mund gleichfalls klein mit auffallend kurzer Oberlippe. Also das Mittelgesicht, die Partie zwischen Brauen und Mund, sehr zusammengedrängt, so daß Kinn und Stirn groß und leer wirken. Wichtig dann weiter, daß eine vergleichende Zusammenstellung dieser bescheidenen Bildwerke eine chronologische Reihe ergibt, die sich deckt mit dem, was oben über die dekorative Entwicklung des Architektonischen an diesen Bauten angedeutet wurde. So findet man z. B. an der Vorhalle von S. Jacopo zweimal dasselbe Motiv wie an der Tribuna des Baptisteriums; vergleicht man beide Darstellungen, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß die am Baptisterium jünger sind als jene. Die Sicherheit und Sorgsamkeit einer ornamentalen Stilisierung der Einzelformen, wie sie die Köpfe von S. Jacopo auszeichnet, ist hier verloren gegangen, ohne darum zu einer naturgemäßen Durchbildung geführt zu haben. Daher wirken die Köpfe am Baptisterium mit ihren breitgequetschten Formen roher als jene; aber sie sind darum nicht älter, sondern viel freier in der Behandlung: reichere Bohrerarbeit, stärkere Bewegung in der Modellierung der Flächen. Sie dürften vermutlich schon der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören[3]) und sind tatsächlich am verwandtesten den kleinen, maskenartig vorgekragten Köpfen, die man an einigen Kapitellen des Doms von Fiesole findet, die für diese Zeit geradezu gesichert sind.[4]) Dagegen können die streng stilisierten Köpfe von S. Jacopo mit Sicherheit für die 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts erwiesen werden (s. u.). Auf einer ähnlichen, aber wohl etwas früheren Entwicklungsstufe steht ein Teil der Skulpturen von S. Miniato: zwei männliche, bärtige Büsten mit erhobenen Armen, die die schräg aufsteigenden Gebälkstücke verkröpfen, die vom Unterbau zum Oberbau überleiten. Dagegen sind die beiden Relieffiguren oben am Giebel (männliche Gestalten in weltlicher Tracht mit tragend erhobenen Armen)

---

3) Vgl. dazu Frey, Loggia, S. 62 ff.

4) Durch die Inschriften. S. Bargilli, La cattedrale di Fiesole (Firenze 1883). Es ist unglaublich, daß dieser Bau, der durch die Inschriften mit seltener Bestimmtheit datiert werden kann, auch von der neueren Forschung noch allgemein ins 11. statt ins 13. Jahrhundert gesetzt wird.

entschieden wieder einer jüngeren Zeit zuzuweisen. Dies lehrt am besten eine Betrachtung des Gewandstils. Eine derartige Modellierung des Gewandes, besonders an den herabhängenden Teilen des Kittels, durch plastisch stark herausgehobene Röhrenfalten ist nach Analogie der Entwicklung der Plastik im übrigen Toskana vor dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts kaum denkbar. Wichtig, daß auch diese Beobachtung im Einklang steht mit dem Bescheid, den eine kritische Analyse der dekorativen Formen an diesem Teile der Fassade ergibt. Danach ist dieser ganze Giebelaufsatz erst um 1200 oder auf den Anfang des 13. Jahrhunderts zu datieren. Die zierliche, kleinflächige und mit figürlichen Motiven bereicherte Art des Intaglio stimmt am meisten überein mit den in verwandter Technik gearbeiteten Niellofußböden (im Innern der Kirche und im Baptisterium), die für diese Zeit gesichert sind. Ebenso sind derartig reich detaillierte Gesimsformen den gesicherten früheren Arbeiten fremd. Wohl aber begegnet man ihnen fast identisch an den Kanzeln von S. Miniato und S. Leonardo in Arcetri: einer der vielen Gründe, die dazu nötigen, die Entstehung dieser beiden bekanntesten Stücke der florentinischen Plastik jener Epoche in die Zeit um 1200 herabzurücken.

Aber man ist nicht nur auf derartiges dekoratives Beiwerk angewiesen, wenn man die Existenz einer romanischen »Bauskulptur« in Florenz nachweisen will. Sondern es sind auch Reste einer eigentlich darstellerischen Monumentalskulptur erhalten.[5]) So hat bereits Davidsohn auf die Freifigur eines hl. Michael hingewiesen, die sich in Passignano im Grevetal befindet.[6]) Sie steht dort auf dem Giebel der Abteikirche und stellt den Heiligen als Drachentöter dar. Ikonographisch interessant ist die Figur durch das in dieser Zeit in Toskana seltene byzantinische Prachtornat. Dagegen läßt sich stilgeschichtlich mit der Figur nicht viel anfangen. Die Komposition ist konventionell, das Nackte zu schlecht erhalten, und für den Gewandstil macht die byzantinische Gewandung die Erkenntnis einer individuell-lokalen Stilisierung unmöglich.

Von viel größerer Bedeutung sind dagegen einige Bildwerke, die sich mit Leichtigkeit als Teile des Portalschmucks einer der ältesten florentinischen Kirchen nachweisen lassen. Auf diese interessanten Arbeiten hat mich bereits vor mehreren Jahren Dr. Gronau in Florenz aufmerksam gemacht; im übrigen aber sind sie der kunstgeschichtlichen Literatur unbekannt geblieben: merkwürdiger Weise; denn sie sind die einzigen er-

---

5) Ein figuriertes Kapitell in der Krypta von S. Trinità gehört nicht hierher. Es ist pisanisch (etwa im Stile der späteren Arbeiten des Biduino), ebenso wie die alte Fassade der Kirche, die man auf dem Fresko Ghirlandajos in der Sassettikapelle abgebildet findet.

6) a. a. O. I, S. 823.

haltenen Arbeiten in Florenz, die Vasari aus dieser Epoche erwähnt, und gehören zu dem wenigen, was er überhaupt als Zeugnis jener »goffa maniera, — vecchia e non antica« der Erwähnung würdigt. Diese Arbeiten befinden sich jetzt in einem am linken Seitenschiff gelegenen Korridor der Kirche S. Michele e Gaetano, an der Treppe, die zu den Kapellen einer alten Brüderschaft herabführt, die durch den Besitz eines der besten Madonnenreliefs Andreas della Robbia bekannt ist.

Die Grundsteinlegung der jetzigen Kirche — des schönsten von Nighetti entworfenen Barockbaues in Florenz — erfolgte erst im Jahre 1604. Aber die Kirche selbst — früher S. Michele Bertelde, . . . a piazza Padella oder degli Antinori genannt — ist eine der ältesten der Stadt und urkundlich bereits im Jahre 1055 nachweisbar. Daß die jetzt an eine Wand jenes Nebenraumes eingelassenen Skulpturen tatsächlich einem älteren Bau angehören, geht mit voller Deutlichkeit aus Vasari hervor. An zwei Stellen erwähnt er sie. Zunächst im Proemio seiner Vite, wo er etwas polterhaft über den Verfall der mittelalterlichen Kunst herzieht. Nachdem er hier über einige Malereien der Zeit — »cose, che hanno più del mostro nel lineamento, che effigie di quel che e' si sia« — gesprochen hat, fährt er fort: Di scultura ne fecero similmente infinite, come si vede ancora sopra la porta di San Michele, a piazza Padella di Fiorenza, di basso rilievo (I, 243). Das zweitemal spricht er von ihnen im Leben seines Arnolfo di Lapo, wo er den Bau der Kirche — gleichzeitig mit S. Salvatore al vescovado (1221) — dem mystischen Lapo zuschreibt, indem er hinzufügt: dove sono alcune sculture della maniera di quei tempi . . . (I. 282). Das wichtige Resultat, das die Bemerkungen Vasaris über diese Arbeiten ergeben, beruht darin, daß wir hieraus erfahren, daß die Skulpturen zum Schmucke des Äußeren dienten und sich über dem Portal befanden.[7] Die Richtigkeit dieser Behauptung ist keineswegs zu bezweifeln und steht überdies in Übereinstimmung mit einer Angabe bei Leopoldo del Migliore,[8] der von ihnen ausführlich spricht.

Von diesen Portalskulpturen sind noch drei im wesentlichen intakt erhalten. Zunächst eine lebensgroße Darstellung des Titularheiligen der Kirche: Michael, als Drachentöter. Der jugendliche Heilige ist dargestellt, wie er auf dem Leib des noch lebend gedachten Drachen steht, in der Linken den Brustschild schützend vorgehalten, die Rechte seitlich bis zur Kopfhöhe erhoben mit dem Lanzenstab, der den aufgerichteten Kopf

---

7) In Florenz sind bis ins Trecento hinein skulpierte Tympana und Bogenfüllungen fast unbekannt. Das nächste Beispiel ist eine Kreuzigung aus dem Centro antico im Museum von S. Marco. Diese stammt aus S. Tommaso, wie sich aus einem alten Stich bei Manni, Principi della religion cristiana in Firenze. Fir. 1764 ergibt.

8) Firenze città nobilissima. ed. 1684, p. 439.

des Tieres durchbohrt hat. Der Heilige trägt keinen Helm, aber die Besonderheiten seines Kostüms lassen darauf schließen, daß dieses durch Malerei als Rittertracht besser charakterisiert war, als es die allein erhaltene plastische Ausführung erkennen läßt. Jedenfalls müssen die Bekleidung der Beine und das enganliegende, ungegliederte Gewandstück am Oberkörper, unter dem ein feinfaltiges, hemdartiges Gewandstück bis zu den Füßen herabfällt, als Panzerstücke aufgefaßt werden.[9] Der Heilige ist überdies durch die mächtigen Flügel charakterisiert, die, aufs sorgsamste ausgeführt, zu beiden Seiten des Körpers lang herabhängen. Auf seinem Brustschild befindet sich als Ornament ein in Relief ausgeführtes gleichschenkliges Kreuz mit blütenartig gegabelten Enden: ein sehr altes Ornamentmotiv, das bereits im 8. Jahrh. nachweisbar ist und greifbar zeigt, wie weit die Quellen dieser Kunst zurückliegen. Sehr charakteristisch ist die gut gelungene Bildung des Drachen: ein langhalsiger Oberkörper, der sich auf zwei Klauenfüßen bewegt, an deren Schenkel kleine, aufrechtstehende Flügel ansetzen; spitzes Maul mit entschieden liebevoll ausgeführten spitzen Zähnen, starker Kopf mit zierlichen Ohren und kleinen, aber scharfblickenden Augen, langer, einmal geringelter Schlangenleib mit Schuppen.

Gegenständlich von geringerem Interesse sind die zwei anderen Darstellungen: stehende Figuren von nicht näher bezeichneten männlichen Heiligen in wenig bewegter Vorderansicht. Der eine, eine jugendliche, bartlose Gestalt, trägt die typische vornehme weltliche Tracht: lang herabfallenden, mit einer Ornamentborde unten verzierten Rock, darüber das auf der rechten Schulter geheftete Manteltuch; schwarz bemalte Schuhe und eine Art Kappe oder Krone auf dem Kopf. Die linke Hand hält er offen, das Innere nach außen gedreht, vor der Brust; die rechte daneben trägt einen beutelartigen Gegenstand mit trichterförmigem Aufsatz. Die andere Figur dürfte einen Apostel darstellen: antike Gewandung; zusammengerolltes Schriftband; spitzer, kurzer Vollbart, wie er dem Typus eines Matthäus am meisten entspricht.

Die Figuren sind in dem typischen Reliefstil der toskanischen Bildnerschulen der romanischen Epoche ausgeführt. Wie die Telamonen von S. Miniato und die Mehrzahl der Skulpturen in Pisa, Lucca und

---

9) In ähnlicher Weise ist die Tracht in einer Darstellung des hl. Michael (Halbfigur) in der Miniatur auf Bl. 145b des Cod. Conv. soppr. 292 der Laurentiana aus Camaldoli, der einer denkmalsreichen toskanischen Schule angehört, die vom Anfang des 11. Jahrhunderts an blühte: barhäuptig; Panzer und Schulterkragen. Der Figur in Passignano steht dagegen eine Darstellung des Heiligen näher, die sich in Laur. Plut. XX, Cod. 1, Bl. 242b befindet. Diese Hs. ist durch die Auswahl der Heiligen für Florenz gesichert.

Pistoia sitzen die Gestalten wie der Länge nach durchschnitten auf der ebenen Fläche des Reliefgrundes. Es ist hierbei immerhin zu beachten, daß wenigstens in der komplizierten Figur des heiligen Michael die einzelnen Partien der Komposition in mehreren Schichten verschiedener Höhe gegeneinander absetzen.

Die Proportionen sind normal, und nur die zu großen Köpfe und herabfallenden Schultern könnten als charakteristisch vermerkt werden. Mehr Eigenart erkennt man in den Typen: ein hohes, kräftiges Oval des Gesichts mit übermäßig großer Kinnpartie, breiter Stirn und der charakteristischen Zusammendrängung des Mittelgesichts, die eine Folge der nahen Aneinanderrückung der Augen und der anormalen Kürze der Oberlippe ist. In diesen Typen erkennt man sofort Bekannte; sie könnten von derselben Hand gearbeitet sein wie jene menschlichen Köpfe an der Vorhalle von S. Jacopo oltr' Arno; doch mag dies nicht wörtlich verstanden werden. Sicher und allein richtig ist nur, daß man hier die Typen einer deutlich charakterisierten florentinischen Bildnerschule vor sich hat. Auch die Beobachtung der Einzelformen bestätigt das: die gerade stehenden, kleinen Augen mit der großen, schwarz gefüllten Iris und die niedrige Stellung der kaum markierten Augenbrauen; der fein eingeschnittene, kleine Mund, der sich bei Michael und dem jugendlichen Heiligen zu einem archaischen Lächeln verzieht; der gerade Nasenrücken und die Stilisierung des Haares.

Die Gewandmodellierung ist, wie alles übrige bei diesen Figuren, eine sehr sorgsame. Meist sind die Falten in mäßig starken Linien eingeschnitten, doch werden sie gelegentlich auch zu kräftigeren Massen in plastischer Weise zusammengenommen — wie bei den Telamonen an S. Miniato, besonders in den herabhängenden Partien. Die Linienführung ist schematisch, durchaus langzügig, mit starker Neigung zu Parallelzügen. Charakteristisch für die zeitliche Entstehung ist die Häufung der Motive, eine gewisse Regellosigkeit in den Richtungslinien und das Fehlen einer markanten Gliederung. Wie im übrigen Toskana bringt auch in Florenz erst das 13. Jahrhundert in dieser Beziehung eine Besserung.

Haltung und Bewegung der Figuren ist befangen, aber ohne eigentlich grobe Verzeichnungen, wenn man von der lahmen Bewegung des heiligen Michael und der beliebten falschen Projektion der Füße absieht. Obgleich die Figuren in dieser unmöglichen Weise auf den Spitzen der in einem fast rechten Winkel gestellten, gleichmäßig nach außen weisenden Füße schweben, ist in der Bewegung des Körpers etwas von dem Rhythmus zu erkennen, der sich in besseren Zeiten durch den Wechsel von Standbein und Spielbein ergab. In der Gestalt des Apostels hat dieser Rhythmus sich deutlich der Durchführung des Gewandes mitgeteilt. Auch

liegt hier ein gewisser Reichtum in der Bewegung vor, indem die Brust en face gestellt ist, aber Kopf und Beine in eine gegeneinander divergierende Richtung gesetzt sind. Man fühlt hier deutlich die Antezedenzien dieser in vieler Hinsicht nur scheinbar jungen Kunst durch.

Zur Beurteilung dieser Kunst ist auf das Resultat zu verweisen, das die Typenvergleichung ergab: der engste stilistische Zusammenhang mit jenen dekorativen Skulpturen, die sich an den Florentiner Inkrustationsbauten finden. Man erkennt hier die gleiche Schulung der Hand, die dort die zarten Ornamente in den Marmor schneidet. Vor allem steht die Sorgsamkeit der Ausführung hiermit im Zusammenhang: so die Einzeichnung der Schuppen auf dem Drachenkörper, die Ausarbeitung des Gebisses, der Ohren und der Augen dieses Tieres; ferner die Fiederung der prachtvollen Flügel des heiligen Michael und die dünnen Sandalenbänder beim Apostel. Bei dem jugendlichen Heiligen sind sogar die Falten in dem Handteller und in den Fingergelenken eingezeichnet, und bei Michael ist die Transparenz der Knochen auf dem Rücken der Hand nicht schlecht zum Ausdruck gekommen. Dieser Zusammenhang beeinflußt auch die Komposition. Man beachte die ornamentale Führung des Mantels beim heiligen Michel, und wie als »Pendant« zu dem unten rechts aufgerichteten Drachenkopf, links zwei übereinanderstehende Sterne eingesetzt sind. Man wundert sich fast, daß diese hier nicht, wie sonst häufig, in Inkrustation, sondern in Relief gegeben sind! Doch bietet sich auch hier wenigstens etwas der Inkrustatron entsprechendes und gerade ein in Florenz mit dieser gemeinsam auftretendes Dekorationsmittel in der mit schwarzer Masse gefüllten, ausgeschnittenen Ornamentborde am Untergewande des jugendlichen Heiligen. Das Motiv entspricht am meisten dem Fragment einer auf 1182 datierten Bódenplatte im Museo Nazionale.

Der Zusammenhang dieser Skulpturen mit Eigentümlichkeiten des florentinischen Dekorationsstiles drückt sich noch in weiteren, wichtigeren Dingen aus. Man vergleiche hierfür das florentiner Michaelsrelief mit der bekannten Michaelsgruppe in Groppoli,[10]) einem provinziellen Werk der pisanischen Schule. Ein Vergleich dieser beiden einander sehr ähnlichen Arbeiten macht es leicht, etwas zum Lobe der florentiner Skulptur zu sagen. Um wieviel besser ist hier die Gruppe zusammengehalten — nicht nur durch eine flüssigere Bewegung, durch einen höheren organischen Zusammenhang der Formen, sondern allein schon durch die Komposition: die Lanze steht nicht, wie in Groppoli, nach Art des traditionellen Heroldstabes an der Seite der Figur, fast senkrecht, sondern ist als Diagonale

[10]) Abb. bei Schmarsow, S. Martin, S. 43. Venturi, a. a. O. I, 940.

über den Körper des Heiligen hinweg durch das Bildfeld geführt und verbindet so gleichsam die beiden Pole der Handlung, die lanzenführende Hand und das getroffene Haupt des Tieres. Das Wichtigste ist aber, daß dieses Relief (und seine Nachbarn) besonders klar und konzentriert im Umriß ist und gerade gegenüber gleichzeitigen pisanischen Arbeiten auffallend geschlossen wirkt. So scheint es, als ob jede dieser Figuren in die Umrißlinie der einfachsten geometrischen Fläche, des Vierecks, komponiert sei, als seien sie in bestimmter Rücksicht auf einen derartigen, ideellen Rahmen umrissen. Man nehme dazu die oben erwähnte Verwertung von Elementen aus der Monumentaldekoration, das Niello und die symmetrische Ergänzung durch Füllornamente, und wird dann entschieden die kompositionellen Vorzüge dieser Reliefs in Zusammenhang bringen mit den Prinzipien des florentinischen Inkrustationsstils: das Relief als das plastische Gegengewicht (auf der »Füllung«) zu dem plastischen »Rahmen«, der Umriß bestimmt durch die Einwirkung des abschließenden, gliedernden Rahmens. In der florentinischen Rundplastik des ausgehenden Ducento setzt sich diese hier noch rein lineare Rechnung mit dem »Rahmen« in eine auffallende Sicherheit in der Rechnung mit dem Blockvolumen um.

Die (relative) Verwandtschaft des florentinischen Michaelreliefs mit der entsprechenden Figur in Groppoli gibt zugleich einen Anhaltspunkt für die Datierung. Denn der Michael in Groppoli ist ein Teil der dortigen Kanzel, die auf 1193 datiert ist. Nun handelt es sich aber bei diesen Arbeiten um chronologisch rückständige Ausläufer der pisanischen Plastik, die auf einer Stilstufe stehen, die im Zentrum der Schule, in Pisa, bald nach der Mitte des Jahrhunderts ausgebildet vorliegt. Also wird man auch die florentiner Arbeiten ohne weiteres früher als 1193 ansetzen können. Jedenfalls ist es auch ohne den speziellen Vergleich mit bestimmten datierten Arbeiten zweifellos, daß die florentiner Reliefs nach dem allgemeinen Stande der Stilentwicklung der 2. Hälfte des 12. Jahrh. angehören, und zwar würde man sagen: um 1170 ca.

Wenn es gewagt erscheint, auf Grund der stilistischen Zusammengehörigkeit der wenigen erhaltenen Reste von einer florentinischen Bauskulptur der romanischen Zeit im Sinne einer besonderen Schule zu sprechen, so ist zu betonen, daß wir vor allem aus Vasaris Bemerkungen zu diesem Thema auf eine viel größere Produktion schließen dürfen. Vasari erwähnt zunächst in der oben angeführten Stelle (I. 243) einige anscheinend nur dekorative Arbeiten in Ognissanti, die er als aufgegriffene Beispiele aus dem zu seiner Zeit noch großen Material mit den Skulpturen an S. Michele e Gaetano zusammengestellt.

I. 243: . . . . . ed in Ognissanti, e per molti luoghi, sepolture ed ornamenti di porte per chiese: dove hanno per mensole certe figure, per

regger' il tetto, così goffe e si ree e tanto malfatte di grossezza e di maniera, che par impossibile che immaginare peggio si potesse.

Noch ein zweites Mal im Leben des Andrea Pisano erwähnt er diese verlorenen Skulpturen von Ognissanti, um zu zeigen, wie furchtbar es vor dem Auftreten seines Helden in Florenz aussah. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit auch von einem weiteren Denkmal, dessen Kenntnis uns darum wertvoll sein darf, da es sich bei ihm, wie bei S. Michele e Gaetano, um einen plastischen Portalschmuck handelt:

I, 482 . . . . alcune (sculture) che sono sopra la porta principale di San Paolo di Firenze, ed alcune che di pietra sono nella chiesa d' Ognissanti; le quali sono così fatte, che piuttosto muovono a riso coloro che le mirano, che ad alcuna maraviglia o piacere.

Es mag bedenklich scheinen, diese Angaben Vasaris historisch zu verwerten. Aber es handelt sich hier ja um sehr greifbare Dinge, nicht um Notizen, sondern um die drastische Äußerung über täglich Gesehenes. Und dann — wären die hier genannten Arbeiten später, hätte er sie gewiß einem der Pisani zugeschrieben. Dazu kommt, daß Vasari in dem einzigen erhaltenen von diesen drei Denkmälern tatsächlich recht hat, und daß von den florentiner Malereien, die er — bei gleicher Gelegenheit — aus dieser Zeit erwähnt, die allein erhaltenen gleichfalls sein Urteil bestätigen.[11])

Einen gewissen Ersatz für die verlorenen Werke florentiner Monumentalskulptur aus romanischer Zeit bietet hier wie in anderen Schulen der plastische Schmuck des Kirchenmobiliars. Florentinische Arbeiten dieser Gattung sind zahlreicher erhalten, als man glaubt. Betrachtet man sie summarisch, so ist zunächst wieder mit einer negativen Feststellung zu beginnen. Das Zurücktreten der figürlichen, darstellenden Plastik gegenüber dem Ornament, gegenüber dem l' art pour l' art des dekorativen Arrangements, der Gegensatz zu den Gepflogenheiten der pisanischen Schule, die die Kanzeln und Taufbecken der kleinsten Dorfpieven mit erzählenden Reliefs versieht. Also das gleiche Verhältnis, das der Vergleich einer pisanischen Inkrustutionsfassade mit einer florentinischen ergibt.

Tatsächlich sind unter den zahlreichen florentinischen Arbeiten dieser Gattung nur zwei nachweisbar, die als eigentliche Skulpturwerke anzusehen sind: die Fragmente aus S. Andrea a Candeli am Arno (im Museo Nazionale)[12]) und die Kanzel von S. Leonardo in Arcetri. Erstere sind durch die Inschrift auf das Jahr des Friedensschlusses zwischen Alexander III. und Barbarossa in Venedig, 1177, datiert. Ihr Stil ist durchaus charakte-

[11]) In S. Miniato al monte Reste romanischer Fresken am Chor, rechts.

[12]) Kat. Nr. 151, 152. Die merkwürdige ausgebogene Form dieser Reliefs, die die ursprüngliche Bestimmung nicht erkennen läßt, erinnert an zwei Fragmente (Südital., 12. Jahrh.) im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.

ristisch für diese Zeit, zeigt enge Beziehungen zu den Reliefs von S. Michele e Gaetano, aber alles deformiert durch eine schwache, unbedeutende Hand. Dagegen werden die Kanzelreliefs in S. Leonardo verschieden beurteilt. Die neuere Kunstkritik wies sie seit längerer Zeit schon dem frühen 13. Jahrh. zu, während sie Davidsohn bald nach der Mitte des 11. Jahrh. entstanden sein läßt. Bei einem Vergleich mit den bisher genannten Arbeiten kann es aber gar nicht zweifelhaft sein, daß die Kanzel unmöglich vor dem Ausgang des 12. Jahrh. anzusetzen ist. Betrachtet man zunächst nur die Reliefs, so ist der stilistische Fortschritt gegenüber jenen anderen Arbeiten ganz deutlich — geradezu zwingend im Gewandstil. Ebenso weisen die ikonographischen Merkmale auf eine spätere Zeit, z. B. die Wurzel Jesse, die Madonna mit der Krone.[13]) Schließlich die dekorativen Formen. Derartig reiche Gesimse (in direkter Nachahmung von solchen aus der frühen und mittleren römischen Kaiserzeit) sind im 11. Jahrh. ganz undenkbar und sind den florentinischen Arbeiten bis gegen Ende des 12. Jahrh. fremd. Wohl aber wiederholen sie sich, wie gesagt, fast identisch an zwei anderen florentinischen Arbeiten: am Fassadengiebel von S. Miniato und an der Kanzel und den Chorschranken daselbst. Nun wird man freilich sagen, daß gerade diese Arbeiten nicht datiert sind. (Sie werden sogar vielfach noch heute in das berühmte anno mille versetzt!) Aber sie sind eben zu datieren, und zwar auf die gleiche, relativ späte Zeit, die für die Kanzel von S. Leonardo auch aus anderen Gründen geboten ist. Für den Fassadengiebel ist das schon oben durch den Vergleich seines musivischen Schmuckes mit den z. T. datierten Niellofußböden (1207) bewiesen worden, für die Kanzel und die Chorschranken von S. Miniato ergibt es sich aber durch den Vergleich mit einer ganzen Reihe anderer, z. T. datierter Arbeiten dieser Gattung, die zu diesem Behufe hier kurz besprochen werden sollen.

Die älteste dieser Arbeiten ist ein Taufbecken der Pieve (S. Felicità) zu Faltona im Sievetal (bei S. Piero a Sieve).[14]) Wie die Kirche selbst ist auch dieses Taufbecken nicht intakt erhalten, sondern aus alten und neuen Teilen im Jahre 1746, wie eine Inschrift auf einer der neueren Brüstungsplatten meldet, zusammengebaut worden. Alt sind nur die drei Brüstungplatten der Vorderseite und Teile des Gesimses. Vermutlich bei diesem Umbau ist der Teil des Taufbeckens, der die Inschrift trug, verloren gegangen; doch ist diese in den Akten über die bischöfliche Visitation

---

[13]) Dies kommt auch in der florentiner Malerei vor dem 13. Jahrh. niemals vor. Vergl. die Madonnen in folgenden Mss. der Laurentiana: Plut. XX, 1. Plut. XVIII, 24. Conv. soppr. 292.

[14]) Repetti, Diz. Geogr. III, 93

der Kirche vom Jahre 1557 überliefert: danach ist das Taufbecken 1157 gearbeitet worden. Aus der gleichen Quelle geht hervor, daß die Kirche auch ein Pulpito besaß, — gleichfalls aus Marmor »et antiquitatem sapiens.« Von diesem zugrunde gegangenen Pulpito stammt nun wohl sicherlich die Halbfigur eines kleinen vorgekragt liegenden Löwen (ganz ähnlich wie am Leggio von S. Miniato) mit der aus dem gleichen Stück gearbeiteten Säulenbasis auf dem Rücken, der kürzlich im Brunnen des Pfarrhofs gefunden wurde. Vermutlich saß dann hierauf ein kleiner Säulenschaft, der in der Sakristei aufbewahrt wird, — als Träger des Leggio.

Eine reichere Ausbeute liefert eine kleinere, schon im Jahre 1018 urkundlich erwähnte Kirche dieses Gebiets: die Pieve von Fagna. Denn hier ist außer dem Taufbecken auch das Pulpito der Kirche erhalten. Das Gewände des viereckigen Taufbeckens besteht aus sechs prachtvollen Brüstungsplatten, je zwei Stück auf den Breitseiten, je eine auf den Schmalseiten, in feinstem musivischen und plastisch ornamentalem Schmuck. Abgesehen von den fünf hier erhaltenen, dem Taufbecken ähnlichen Brüstungsplatten, ist dieses Pulpito wichtig, weil es statt der sonst üblichen viereckigen Grundrißbildung die polygonale — bei Niccolo Pisano übliche — Form zeigt. Es lehnt mit der linken Seite an einen Pfeiler der Kirche, die Rückseite ist ergänzt. Die Stützen bilden drei Säulen, die Schäfte mit der feinen antikisierenden Anschwingung des Konturs aus weißem Marmor, die (ruinösen) Basen und korinthisierenden Kapitelle aus Verde di Prato. Als Leggioträger dient ein kleiner, schwerer Säulenschaft (Verde di Prato) der vor der Mitte einer Brüstungsplatte steht, und dessen Basis und Kapitell durch eine halbkreisförmige Ausbiegung des unteren Rahmens und Gesimses der betr. Brüstungsplatte gebildet wird. Auf dieser Ausbuchtung des Gesimses liegt die viereckig überschneidende Leseplatte.

Die zeitliche Bestimmung dieser und damit zugleich der in S. Miniato erhaltenen Arbeiten ergibt sich durch zahlreiche Arbeiten dieses Stils, die die Pieve von S. Agata bei Scarperia aufweist.[15]) Unter diesen sind für unsere Zwecke am wichtigsten die acht Brüstungsplatten, welche nach Art von Chorschranken den Taufraum der Kirche umgrenzen. Woher diese Prachtwerke florentinischer Plastik und Mosaikarbeit stammen, geht aus einer hier angebrachten Inschrift von 1608 hervor: es sind die Teile einer alten Kirchenkanzel, die ein für die Schönheit seiner Kirche besorgter pievano in jenem Jahre wegräumen ließ, um damit den Raum um das Taufbecken zu umfriedigen. Wann dieses Pulpito nun gearbeitet wurde, ist originaliter in dem inschriftlichen Datum der fünften Brüstungsplatte (von der Fassade gerechnet) gesagt: A. D. MCLXXV M. JAN.

---

[15]) S. o. S. 168, Anm. 1.

Es ist aber noch ein weiterer Bestandteil dieses also auf 1175 datierten Pulpito erhalten: der Leggioträger! Da diese wunderliche Figur bei der Zerstörung des Pulpito ihren eigentlichen Zweck nicht mehr erfüllen konnte, wurde sie in der Weise praktisch verwendet, daß sie statt des Leggio das marmorne Weihwasserbecken — dies hat die übliche Form derartiger Becken aus der Spätrenaissance — auf den Kopf gesetzt bekam, um es gleichsam als Karyatide zu tragen. Das Pulpito muß sogar zwei derartige Leggioträger besessen haben, da in einem älteren Bericht über die Kirche: due putti di marmo che reggono le pile dell' acqua santa erwähnt werden.[16])

Nun, in diesem Leggioträger erkennt man sofort einen guten Bekannten. Er ist fast identisch mit dem des Pulpito von S. Miniato. Vollkommen übereinstimmend zunächst der Unterteil: der vorgekragte Oberkörper eines Löwen mit dem nach rechts blickenden Kopf und dem aufgebogenen, auf der unteren Seite palmettenartig stilisierten Blatt zwischen den Pranken. Darauf dann, hier wie dort, die Säulenbasis, auf der aber (statt der Säule) eine langgewandete menschliche Figur in strenger Vorderansicht steht; es ist beidemal das gleiche Wesen, nur in leicht nuancierter Haltung: in S. Miniato sind die gesenkten Hände vor dem Leib gekreuzt, in S. Agata hält die Figur ein offenes Buch mit der Aufschrift Liber generationis (Matth. I. 1), wonach sie als der homo des Matthäus charakterisiert ist. Aber auch die ganz unverkennbaren stilistischen und technischen Merkmale sind in beiden Arbeiten absolut identisch: es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß sie von derselben Künstlerhand herrühren. Die übliche frühe Datierung der Kanzel von S. Miniato (und der von S. Leonardo in Arcetri) ist demnach gänzlich ausgeschlossen; im Gegenteil: wenn man die Aufmerksamkeit nun nicht bloß dieser sinnfälligen figürlichen Arbeit zuwendet, sondern, wie es sich in diesen Fällen gebührt, vor allem den viel umfangreicheren ornamentalen Teilen der Kanzel, wird man finden, daß die Kanzel von S. Miniato eine reifere Entwicklungsstufe vertritt, als die von S. Agata.

Denn, all die hier zusammengestellten Arbeiten ergeben deutlich eine Entwicklungsreihe. Der Unterschied der zuletzt besprochenen Arbeiten gegenüber den gesicherten früheren Werken (Empoli und die Grabmäler aus der Zeit um 1100) springt geradezu in die Augen. Aber auch innerhalb jener relativ späten Arbeiten ist die Entwicklung und damit die chronologische Beurteiluug eine ganz klare, wenn man nur etwas ins Detail geht: man vergleiche etwa Faltona (1157), S. Agata (1175) und dann (etwa 1190) die Stücke in S. Miniato. Wie diese Entwicklung sich äußert, ist in den allgemeinen Zügen oben kurz angedeutet worden; sie im einzelnen zu verfolgen, würde an dieser Stelle zu weit führen.

[16]) Repetti, a. a. O. I, 52.

Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom achten bis etwa zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts.

Von **Dr. Max Kemmerich.**

Bekanntlich besitzen wir keine auch nur halbwegs genügende Untersuchung über die deutsche Porträtierungskunst im frühen und hohen Mittelalter. Der Grund für diese befremdende Tatsache ist in allererster Linie darin zu suchen, daß das Material außerordentlich zerstreut und schwer zugänglich ist, so daß der Kunsthistoriker jahrelang suchen müßte, bis er überhaupt weiß, was vorhanden ist und wo. Da ist es dann schon als großer Fortschritt zu begrüßen, wenn wenigstens die Porträts der deutschen Kaiser allmählich gesammelt werden,[1]) denn abgesehen von den Ikonographien, die man hierbei gewinnt oder gewinnen könnte, wenn man das Material richtig verarbeitet, ermöglicht uns ein Vergleich der Herrscherporträts aus verschiedenen Jahrhunderten ein Urteil über die Fähigkeiten der darstellenden Künstler und damit bestimmter Zeitalter.

Ein Urteil über die Ähnlichkeit zwischen dargestellter Person und Bild ermöglicht uns nur ein Vergleich aller von demselben Individuum erhaltener Porträts miteinander. Nun dürfen wir aber, wie ich an anderer Stelle auseinandersetzte,[2]) im Bestreben den Wirklichkeitssinn einer Zeit, speziell ihre Fähigkeit für das Porträt, zu ergründen, nicht alle diejenigen Züge, die wir auf sämtlichen Porträts derselben Person finden für individuelle Merkmale ansprechen, sondern wir müssen die sogenannten »typischen« Züge, die stilistischen Eigentümlichkeiten einer Zeit oder Schule davon in Abzug bringen. Einen Anhaltspunkt dafür haben wir in den Idealbildnissen der Evangelisten, Heiligen usw., aber er genügt nicht. Denn hier finden wir nur sehr wenige überall wiederkehrende Züge, wie etwa die winzigen Ohren und großen Augen, im 11. Jahrhundert die ausrasierte Oberlippe usw., denn das frühe Mittelalter hat bekanntlich keinen festumschriebenen Typus von irgend jemand geschaffen, weder

---

[1]) Karl Brunner, »Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen«, Dissertation. Borna-Leipzig 1905.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz »Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei, die Porträts Kaiser Karls des Kahlen«, Zeitschrift für bildende Kunst (E. A. Seemann) Leipzig 1906.

von Christus noch von den Evangelisten, und die Ausbildung des einzigen Idealbildnisses eines Herrschers, Karls des Großen, fällt in eine spätere Zeit. Nur ein Vergleich mit den andern gleichzeitigen Porträts setzt uns in den Stand, ein wirklich zutreffendes Urteil zu fällen. Nur auf Grund dieses Materials sind wir in der Lage zu konstatieren, inwieweit eine Zeit fähig war, der Porträtmäßigkeit zuliebe, von ihrem »Ideal« oder ihren stilistischen Eigentümlichkeiten sich zu trennen. Ferner werden unsere Untersuchungen durch Berücksichtigung aller oder doch möglichst vieler Porträts auf eine breitere und sichere Basis gestellt, da es möglich, ja sogar wahrscheinlich ist, daß die Herrscherbilder nur von den tüchtigsten Künstlern angefertigt wurden und wir deshalb, wenn wir nur sie zugrunde legen, ein zu günstiges Urteil über eine Zeit fällen, daß wir in den so häufigen Fehler verfallen, Ausnahmen für die Regel zu halten. —

Brunner hat die Notwendigkeit der Vergleichung der Kaiserbilder mit anderen zeitgenössischen Miniaturen erkannt, aber er mußte davon absehen, weil ihm das Material nicht zur Verfügung stand. Über diese Klippe stolperte bisher noch jeder, der sich mit der Frage beschäftigte. Deshalb wollen wir nachstehend den Versuch machen, diese sehr fühlbare Lücke teilweise auszufüllen.

Die nachfolgende Zusammenstellung ist nichts weniger als vollständig und kann es aus den angegebenen Gründen auch gar nicht sein. Sie soll nur allen denen, die sich nach mir noch mit der Frage des frühmittelalterlichen Porträts beschäftigen, einige Fingerzeige geben und will deshalb auch nur als erster Versuch, unsere Bibliotheken nach dieser Seite hin zu erschließen, betrachtet werden. Andere mögen die Liste vervollständigen, wie auch ich einen Nachtrag veröffentlichen und die Sammlung bis etwa 1500 fortführen will, sobald mir wieder neues Material bekannt geworden ist beziehungsweise ich die Bearbeitung der zweiten Epoche vollendet habe. Ich möchte nur noch erwähnen, daß die Porträts von mir nicht systematisch zusammengestellt sind, sondern mir gelegentlich meiner jahrelangen Vorarbeiten zu einer Geschichte des deutschen Porträts im Mittelalter, dessen erster Teil demnächst erscheinen wird,[3] unter die Hände kamen. Eine gewisse Vollständigkeit beansprucht die Zusammenstellung nur für die karolingische Zeit, die Kaiser, sowie für die Bestände der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, die ich wohl sämtlich durchsah.

Nach der Einteilung von Alfred Lehmann[4] sind nur Porträts berücksichtigt, d. h. Bilder, die eine ganz bestimmte Persönlichkeit möglichst ähnlich, d. h. so, wie sie wirklich aussah, wiedergeben wollen, nicht aber

3) In der »Walhalla, Bücherei für vaterländische Geschichte, Kunst- und Kulturgeschichte« 3. Band München 1907. Verlag von Georg D. W. Callwey.

4) »Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer« Leipzig 1900.

Bildnisse, bei denen dem Künstler dieses Bestreben fehlte und er seiner Phantasie die Zügel schießen ließ. Aber auch von Porträts habe ich nur die aufgenommen, die nachweislich gleichzeitig sind und womöglich auf persönliche Bekanntschaft mit dem Dargestellten, nicht aber auf Hörensagen zurückgehn, da nur diese ein zutreffendes Urteil über die Porträtfähigkeit, worauf es dem Kunsthistoriker wie auch dem politischen Historiker allein ankommen kann, gestatten. Das wertvollste authentische Material werden wir in den sogenannten Schreiberporträts finden, doch sei bemerkt, worauf schon St. Beissel hingewiesen hat, daß es sich hier häufig nicht um die Schreiber, sondern um ihre Äbte handelt. Gleichwohl können wir die Porträtfähigkeit hier am besten prüfen, da der Maler seinen Abt im Gegensatz zum Bischhof oder Kaiser immer vor Augen hatte.

Seine Untersuchungen sollte man, wenn es sich um so subtile Fragen wie die vorliegenden handelt, ganz allein auf Grund der Originale machen, denn die Photographien gestatten keine Aussage über die Farben, die farbigen Reproduktionen aber sind — von denen bei Bastard vielleicht abgesehen — meistens recht willkürlich. Andere als mechanische Reproduktionen, womöglich in Größe des Originales, sind für uns fast vollkommen wertlos. Deshalb nenne ich nur diejenigen Abbildungen, die durch ihre Güte eine einigermaßen richtige Vorstellung von den Originalen geben, möchte aber im allgemeinen — abgesehen von den Federzeichnungen, die ja meistens nur in einer Farbe ausgeführt sind — vor weitgehenden Folgerungen auch auf Grund der von mir genannten Abbildungen warnen. —

Soweit es angängig ist, lege ich die Miniaturen der Münchner H. u. St. Bibl. zugrunde.[5])

Nachstehende Porträts sind mir bekannt geworden:

8. Jahrhundert.

1. Selbstporträt des Wandelgarius, Kanonikus von St. Paul zu Besançon. St. Gallen, Stiftsbibliothek, Hs. 731, fol. 234, nicht dort geschrieben. Reprod. bei Chroust, »Monumenta Palaeographica«.[6])

2. Kipand (?), Schreiberporträt, flüchtige Federzeichnung, in der St. Gallener Stiftsbibl. Cod. 28. erstmalig Reprod. in »Walhalla« 3. Bd., München 1907.

3. Nach de Vigne, »Vademecum du peintre«, soll im Museum zu Bonn ein Mosaikporträt des Abtes Gilbert sich auf seinem Grabstein befinden. Phantastische Abb. Tafel XLII Nr. 2.

---

5) Unter Clm. ohne näheren Zusatz sind stets die codices latini in der Staatsbibliothek gemeint.

6) München 1899 ff. I. Serie, Lieferung XVII.

9. Jahrhundert.

1. Von Karl dem Großen besitzen wir kein gleichzeitiges malerisches Porträt von deutschen Händen. Höchstens das Bild im Cod. 2 der Klosterbibliothek zu St. Paul in Kärnthen, geschrieben zwischen 817 und 823, das Karl und seine Gemahlin darstellt, verdient hier genannt zu werden.7)

2. Ludwig der Fromme in dem von Rhabanus Maurus stammenden Cod. 652 olim theol. 39 der Wiener Hofbibliothek. Reprod. bei v. Schlosser, »Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses« XIII. Bd., Wien 1892, S. 9.8)

3. Kaiserin Judith, Gemahlin Ludwigs des Frommen, im Cod. Ms. lat. 22 fol. 5 der Bibliothèque publique zu Genf. Abb. v. Schlosser ibid S. 4.

4. Kaiser Lothar, Jugendbild im Psalter von Mss. Ellis und White in London, aus der Abtei St. Hubert in den Ardennen stammend. Abb. in Paleographical Society, III. Bd. Tafel 93, London 1873—83 (nicht T. 69, wie Leitschuh S. 243 angibt).

5. Derselbe: in seinem Psalter; Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 266. Vorzüglich reprod. bei Bastard, Tom. IV fol. 116.

6. Kaiser Karl der Kahle, Jugendbild ohne Porträtwert, im Gebetbuch in der Kgl. Schatzkammer in München. Reprod. bei v. Schlosser ibid., außerdem mit den nachfolgenden Bildern des Kaisers in meinem zitierten Aufsatze in der Ztschr. f. bildende Kunst.

7. Derselbe: in seiner Bibel (»Viviansbibel«), Paris, Nat. Bibl., Ms. lat. 1, fol. 423. Kurz vor 850 gemalt.

8. Derselbe: im Psalter der Pariser Nat. Bibl., Ms. lat. 1152, fol. 3. Zwischen 850 und 869 gemalt.

9. Derselbe: im Codex Aureus (Cod. lat. 14000 Cim. 55) der Münchener H. u. St. Bibl. Von Beringar im Jahre 870 in Corbie a. d. Somme gemalt.

10. Derselbe: als Titelbild, in der nicht genau datierbaren, wohl nach 870 gemalten Bibel von St. Calisto im Kloster St. Paolo fuori le Mura in Rom.

---

7) Vgl. Paul Clemen, »Die Porträtdarstellungen Karls des Großen«. Aachen 1890, dort auch schlechte Reproduktion auf S. 49. Meine Ablehnung seiner Schlußfolgerungen im Aufsatz in der »Walhalla«.

8) Ob Porträt oder Bildnis, steht nicht fest. — Das andere Bildnis des Kaisers aus dem verschollenen Pariser Manuskript, reprod. z. B. bei De Witt, »Les Chroniqueurs de l'Histoire de France«, ist vollkommen wertlos. Merkwürdigerweise will aus diesem Bilde Clemen etwas für Karl den Großen folgern! Vgl. S. 72 mit verschiedenen falschen Zitaten. Eine eindringliche Warnung, vorsichtiger zu sein, um die Sache nicht zu diskreditieren.

11. Auf demselben Bilde seine Gemahlin, von mir reprod. in der »Walhalla«, 3. Bd.

12. Ludwig der Deutsche (?) in seinem Psalter in Berlin. Bibl. reg., Ms. theol. fol. 58 Blatt 120. Reprod. bei v. Schlosser, Jahrbuch XIII S. 21.

13. Ein fränkischer Fürst im Sakramentar von Autun in der Pariser Bibl. Nat., Ms. lat. 41, von Schlosser ohne Begründung für ein Porträt Karls des Kahlen erklärt. (»Beiträge zur Kunstgeschichte« in den Sitzungsberichten der Kais. Akad. d. Wissensch., Phil.-Histor. Classe, Wien 1890, Bd. 123 S. 121 ff.)

14. Alkuin, sehr dürftiges Medaillonbild in seiner Bamberger Bibel (ob Porträt?). Die andern von ihm erhaltenen Darstellungen sind ganz unähnlich, der Porträtwert dieser und der andern Miniaturen scheint mehr als zweifelhaft.

15. Rhabanus Maurus: im Wiener Cod. lat. 652 fol. 1.

16. Derselbe: ebenda fol. 2.

17. Derselbe: ebenda, seine Kreuzandacht verrichtend.

18. Derselbe: im Cod. Vaticanus reg. Christianae 124 fol. 2.

19. Derselbe: ebenda fol. 30. Sämtliche Porträts sind unter den Augen des Rhabanus in Fulda vor 842 bzw. 847 als Abschriften seines Hauptwerkes »de laudibus s. crucis« angefertigt. Reprod. bei v. Schlosser S. 6, 7, 26 und 27, vgl. auch Beer, »Die Miniaturenausstellung der K. K. Hofbibliothek« in Kunst u. Handwerk, Wien 1892, Bd. V S. 249.

20. Papst Gregor IV. im Wiener Cod. 652 ist vielleicht Porträt, keinesfalls aber sind dies die Bilder des schon 804 verstorbenen Alkuin, wie ein Vergleich sofort ergibt; allerdings ist es nicht unmöglich, daß Rhabanus den Vollbart seines Lehrers aus dem Gedächtnis richtig darstellen ließ.

21. Vielleicht soll das fast unkenntliche Bild des Abtes Raganaldus im Sakramentar von Autun Porträt sein. Abb. bei Leop. Delisle, »Le Sacramentaire d' Autun«, Sonderdruck aus der Gazette Archéologique, Paris 1884, Taf. 22.

22. Folchard im Psalter Folchards; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. lat. 23 vom Jahre 872.

23. Der Mönch Hartmut: ebenda, auf demselben Blatt. Beide vortrefflich reprod. bei Chroust, XIV. Lieferung Tafel 9.

24. Ob Gregor des Sakramentars von Autun (Abb. bei Delisle) auf ein zeitgenössisches Porträt zurückgeht, ist mit Rücksicht auf den auch später nicht selten festgehaltenen Typus nicht unmöglich. Die fünf Geistlichen unter der Heiligen (subdiaconus, lector usw.) sind sicher ganz schematische Bildnisse.

25. Porträt des Schreibers Otto im Evangeliar Lothars in Aachen, nach Woltmann-Woermann.

10. Jahrhundert.

1. Kaiser Otto III. Auf einem Blatt aus dem Registrum Gregorii im Musée Condé zu Chantilly, wo es unter den Gemälden hängt, mit Überschrift Otto Imperator Augustus. Mit vier Huldigungsfiguren. Abb. bei Sauerland und Haseloff, »Psalter Erzbischhofs Egbert von Trier«, Tafel 49.[9])

2. Derselbe: im Münchner Evangeliar Clm. 4453 Cim. 58 fol. 24 mit vier weiblichen Huldigungsfiguren und vier neben dem Kaiser stehenden Männern. Oft reprod., am besten bei L. von Kobell, »Kunstvolle Miniaturen und Initialen«, 2. Aufl. Tafel 8. Die Umgebung vielleicht porträtmäßig.

3. Derselbe: im Evangeliar des Aachener Domschatzes fol. 31, Abb. bei Beissel, »Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto in Aachen«, 1886.[10]) Farbig bei Henne am Rhyn, »Kulturgeschichte des deutschen Volkes«, Tafel bei S. 158. Die in peripherischer Komposition angeordnete Umgebung des Kaisers kann keinen Porträtwert beanspruchen.

4. Derselbe: in Cod. 86 membr. 2° fol. 2° der Bibliotheca Capitolare zu Ivrea, etwa vom Jahr 1000, das einzige beglaubigte Porträt des Kaisers. Erstmalig von mir im Januarheft (1907) der »Christlichen Kunst« reprod.; vgl. Ad. Ebner, »Quellen und Forschungen zur Geschichte des Missale Romanum«, S. 53—62.

5. Derselbe: in der Apokalypse in Bamberg Bibelh. 140 (A. II 42) fol. 59′, ähnlich dem Münchner Porträt, angezweifelt ob Otto III. oder Heinrich II.; reprod. von mir in der »Christlichen Kunst«.[11])

6. Derselbe: mit vier Huldigungsfiguren in der Handschrift des Josephus »Bellum Jud.« in Bamberg. Klassiker-Handschriften 79 (früher Ed. III. 16), fol. 1ª im wesentlichen Duplikat des Münchner Porträts. Das erhaltene Inschriftfragment Heinrichus würde das Porträt Heinrich II. zuweisen, jedoch kann mit Gewißheit angenommen werden, daß das Widmungsbild von Otto auf Heinrich umgeschrieben wurde. Vgl. meinen

---

9) Vgl. zu den Porträts Otto III. meinen Aufsatz im Januarheft der »Christlichen Kunst«. München 1907, mit Reproduktionen in Originalgröße.

10) Beissel hält (S. 60) den Kaiser für Otto I., was bestimmt irrtümlich ist.

11) Vgl. Vöge, »Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends«. Ergänzungsheft 7 zur Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1891. Auf S. 13 ff. befindet sich eine Zusammenstellung aller von Otto III. bekannten Porträts. Die Zuteilung dürfte nicht mehr in allen Fällen haltbar sein. Das verschollene Blatt scheint, wie Dr. Vöge mir auch brieflich zu bestätigen die Liebenswürdigkeit hatte, mit dem von Chantilly identisch zu sein.

Aufsatz in der »Christl. Kunst«. Erstmalig stark verkleinert und mangelhaft reprod. in K. F. Beckers »Weltgeschichte« IV. Aufl. 4. Bd., Stuttgart 1901, S. 87. Figur des Kaisers in Originalgröße in meinem Aufsatz.[12])

7. Erzbischhof Evergerius von Köln (985—999), Widmungsbild im Cod. Nr. CXLIII der Kölner Dombibl.

8. Schreiber Kerald im Codex Egberti zu Trier, c. 980 auf der Reichenau gemalt. Reprod. bei F. X. Kraus, »Die Miniaturen des Codex Egberti«, Freiburg 1884, Tafel II.

9. Der Schreiber Heribert ebenda, reprod. ebenda.

10. Erzbischhof Egbert von Trier in seinem Kodex auf demselben Blatte.

11. Derselbe: im Psalter Egberts, Codex Gertrudianus der städtischen Bibl. zu Cividale fol. 17. Abb. bei Sauerland und Haseloff, »Psalter Egberts«, Tafel 2.

12. Derselbe ebenda fol. 18. Abb. ebenda Tafel 3.

13. Schreiber Ruotprecht, Verfertiger des Egbertpsalters, ebenda Abb. Tafel 1.

14. Abt Liuthar im Evangeliar des Aachener Domschatzes fol. 30. Reprod. bei Beissel, »Die Bilder der Handschr. des Kaisers Otto«, Tafel 2; farbig bei Hefner-Alteneck, »Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts«, 1. Bd. Tafel 35.

15. Erzbischhof Gero von Köln (969—976) in seinem Kodex in der großherzogl. Landesbibl. zu Darmstadt (cod. lat. 1948). Verkleinerte Abb. im »Egbertpsalter« Tafel 62, Nr. 3 und 4.

16. Derselbe: ebenda, Abb. ebenda. Außerdem farbig und mangelhaft bei Hefner-Alteneck Tafel 13.

17. Schreiberporträt im Sakramentar von Fulda in der Göttinger Universitätsbibl. ms. theol. 231; vgl. Beissel, »Ein Sakramentar des XI. Jahrhunderts aus Fulda«, Zeitschr. f. christliche Kunst 1894, S. 64 ff

18. Schreiber Eburnant im Hornberger Sakramentar im Schatz der Kirche von Solothurn; vgl. Oechelhäuser, »Die Miniaturen der Universitätsbibl. zu Heidelberg«, I. Bd. S. 24.

19. Abt Adalbert ebenda.

20. Abt Romwald (Ramvoldus) von St. Emmeram bei Regensburg. Clm. 14000 Cim. 55. Die Abb. bei Swarzenski, »Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts«, ist sehr mangelhaft.

---

[12]) Herr Bibliothekar Dr. Fischer in Bamberg hatte die Liebenswürdigkeit, meine Vermutung zu bestätigen und mich auf ein Gedicht, das ebenfalls umgeschrieben wurde, aufmerksam zu machen. Für seine äußerst tätige Unterstützung sei hier bestens gedankt. Desgleichen Herrn Doktor Georg Leidinger, Vorstand der Münchener Handschriftenabteilung.

21. Ein Schreiberporträt aus einem Registrum Gregorii I., unter Egbert (977—993) geschrieben, in der Stadtbibliothek zu Trier; vgl. Neues Archiv für ältere deutsche Geschichtskunde 2. Bd. S. 437 f.

22. Witigowo im Cod. Reichenau CC der großherzogl. Hof- und Landesbibl. in Karlsruhe, Blatt 143a, von 994; reprod. in Mones, »Quellensammlung der badischen Landesgeschichte«, Karlsruhe 1863, III. Bd. Tafel 1. Bei diesem kolorierten Faksimile sind die lichten Farben des Originales zu stark wiedergegeben.

23. Der Dichter Purkhard — mit mehrerern wohl typischen Mönchen — ebenda, roh und schablonenhaft wie voriges. Vgl. Oechelhäuser, »Die Miniaturen der Universitätsbibl. zu Heidelberg«, I. Bd. S. 10.

24 und 25. Zwei Widmungsbilder (wer?) im Essener Sakramentar der Landesbibl. in Düsseldorf (D 2).

26—29. Otto II. und Otto III.: in einem Evangeliar der Bibl. Nationale in Paris (Ms. lat. 8851) befinden sich nach Haseloff, »Der Psalter des Bischofs Egbert von Trier«, S. 75 auf fol. 10 vier Münzmedaillons, oben: Otto imperator Aug. Rv.; links: Heinricus Rex Francorum; rechts: Henricus Rex Francorum; unten: Otto Junior Imperator Augustus. Die Handschrift — die mir nicht näher bekannt ist, so daß mir auch über die Porträtmäßigkeit jedes Urteil fehlt — soll zwischen 967, dem Jahre der Kaiserkrönung Ottos II., und 983, seinem Tode, entstanden sein, ev. auch z. Z. des Königtums Heinrichs II., also zwischen 1002 und 1014.

30. Heinrich der Zänker im Bamberger Regelbuch von Niedermünster Cod. Ed. III, 11. Abb. bei Swarzenski, »Die Regensburger Buchmalereien des 10. und 11. Jahrhunderts«, Tafel II Nr. 4.

31. Von auswärtigen Porträts sei das mir zufällig zu Gesicht gekommene des Königs Edgar von England (959—975) vom Jahre 966 genannt, in The Donation of King Edgar to Winchester Cathedral. From the British Museum. Cotton M. S. Vesp. A. VIII; farbige, anscheinend sehr gute Reprod. bei J. A. Westwood, »Fac-Similes of the Miniaturs and Ornaments of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts«, London 1868, Tafel 47.

32. Auf der Langwand der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau befinden sich in den Zwickeln der Arkaden Kreisfelder mit Brustbildern von Geistlichen mit je einem Buch in der Hand, vielleicht Porträts. Farbige Abb. von zweien bei Borrmann, »Aufnahmen mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien in Deutschland«, Berlin 1897 ff., Tafel 61. Die Gemälde stammen von etwa 1000.

11. Jahrhundert.

1. Heinrich II. in Clm. 4452 Cim. 57 fol. 2, vor 1014 gemalt. Abb. bei Günter, »Kaiser Heinrich«, München u. Kempten 1904, S. 17.

Vgl. auch Vöge, »Malerschule«, S. 162 ff. Gute Reprod. bei Kobell, »Kunstvolle Miniaturen«, Tafel 13.

2. Seine Gemahlin Kunigunde ebenda.

3. Derselbe: im Clm. 4456 Cim. 60, ebenfalls vor 1014 gemalt. Reprod. sehr oft, gut bei Kobell Tafel 16.

4. Derselbe: ebenda; von diesem Bilde gibt es viele, aber keine genügende Reproduktion. Vgl. die in meinem Aufsatze in der »Walhalla« 3. Bd.

5. Titelbild im Commentar. Gregorii in Ezechielem proph. in Bamberg B. IV 11; gut farbig reprod. bei Jaeck, »Viele Alphabete . . . aus der Bibliothek Bamberg«, Leipzig 1833.

6. Derselbe: in der Bibelh. 95 (A. 1146) in Bamberg, seinem Evangeliar. Leidliche verkleinerte Reprod. bei Günter, »Kaiser Heinrich II.«, Kempten und München 1904, S. 6 mit Legende »Heinricus Rex Pius«. Von mir zuerst in Originalgröße in der »Walhalla« 3. Bd. reproduziert.

7. Derselbe: in Bamberg Liturg. 53 (Ed. III. 12) Pontifikale. Heinrich mit zwei Bischöfen (ob diese Porträts?). Mit den Bildern im Münchener Missale Cim. 60 wohl das beste Porträt des Kaisers. Erstmalig von mir in Originalgröße publ. in der »Christlichen Kunst« 1907.

8. Derselbe: im Cod. Vaticanus Ottob. lat. 74. Abb. bei Beissel, »Vatikanische Miniaturen«, Tafel XVIII.[13])

9. Huldigungsbild (Schreiberporträt) im Clm. 14272. Abb. (mangelhaft) bei Swarzenski, »Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts«, Tafel III, Nr. 10. Bessere Abb. bei Kobell, Tafel 12.

10. und 11. Konrad II. und seine Gemahlin Gisela im Codex Aureus des Escurial. Vgl. Brunner S. 21 ff.

12. und 13. Derselbe auf einem Fresco im Dom zu Aquileja mit seiner Gemahlin Gisela.

14. Heinrich III. im Evangeliar der Bremer Stadtbibliothek fol. 6 zwischen zwei Mönchen (Porträts?).

15. Derselbe: ebenda fol. 249. Vgl. H. A. Müller, »Die Bilderhandschriften des Mittelalters in den Bibliotheken der Stadt und der Hauptschule zu Bremen«, Programm der Hauptschule zu Bremen 1863 Beide erstmalig von mir reprod. im 3. Bande der »Walhalla«.

---

[13]) Die andern noch Heinrich II. zugeschriebenen Porträts sind unter Otto III. genannt, da sie m. E. diesen Kaiser darstellen. Ferner habe ich unter dem 10. Jahrhundert alle Porträts Ottos aufgeführt, auch wenn sie erst 1001 oder 1002 gemalt wurden. Die späteren, dem 11. und 12. Jahrhundert angehörigen Porträts Heinrichs II. sind hier unberücksichtigt gelassen, wiewohl sie teilweise auf richtige Tradition zurückgehen. Vgl. Chroust «Monumenta palaeographica«, XIX Lieferung Tafel 8. Lieferung XX, 5 und 6 und XXI, 8.

16. Gisela, die Mutter des Kaisers, ebenda fol. 5; nocht nicht reproduziert.

17. und 18. Heinrich III. mit seiner Gemahlin Agnes im Codex Aureus des Escurial (wohl aus Echternach) fol. 3r. Abb. nach Brunner von Don José Escudero de la Peña, »El Cod. Aureo usw.«, in Museo Espagnol de Antiguedad V. Madrid 1875.

19. Derselbe: ebenda. Zu diesen Porträts vgl. Beissel in »Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto« S. 61ff. und meine Ausführungen im 3. Bd. der »Walhalla«.

20. und 21. Derselbe: mit seiner Gemahlin Agnes im Evangelienbuche aus dem Dome von Goslar, in der Bibliothek zu Upsala. Abb. bei Beissel, »Das Evangelienbuch des Kaisers Heinrich III. aus dem Dom zu Goslar usw.«, Zeitschr. für christliche Kunst XIII. Bd.

22. Derselbe: Jugendbild auf dem Fresko im Dom zu Aquileja.

23. Bischof Poppo ebenda.

24. Ein unbekannter Fürst ebenda. Vgl. Graf Lanckoronski, »Der Dom von Aquileja«, mit farbigen Abbildungen der dort befindlichen Porträts, auf Tafel XIV.

25. und. 26. Uta, Äbtissin von Niedermünster, und ein junger Geistlicher im Clm. 13601. Cim. 54. Abb. bei Swarzenski. Tafel 111, Nr. 7.

27. Dieselbe: (?) im Regelbuch von Niedermünster in Bamberg Cod. Ed. III. 11 Abb. bei Swarzenski, »Regensburger Buchmalereien«, Tafel 3, Nr. 7.

28. Im Clm. 7325, dem sogenannten »Eberhardpsalter« des Grafen Eberhard von Murach, ein junger Geistlicher aus Kloster Geisenfeld.

29. und 30. Zwei Porträts (sowie ein Elfenbeinporträt) des Bischofs Sigebert von Minden (1022—36) in einer liturgischen Handschr. der kgl. Bibl. zu Berlin. Vgl. Graeven in der Zeitschrift f. vaterländische Gesch. und Altertumskunde Westfalens LXI (1903), S. 1—22, mit Abb.

31. Hartger (von 986—1017 nachweisbar) im Cod. Sangallensis 390, S. 13. Abb. bei Chroust »Monumenta« Lief. XIV Tafel 5.

32. Derselbe: ebenda S. 11. Nach Chroust besteht keine Veranlassung, diese sich außerordentlich gleichenden Porträts für dieselbe Person zu halten.

33. und 34. Die zwei Äbte Bern und Fridebald auf dem Widmungsbild der »Vita s. Udalrici«, auf der Reichenau für Abt Fridebald von St. Ulrich und Afra in Augsburg zwischen 1020 und 1030 von Bern von Reichenau geschrieben. Cod. lat. Nr. 573 (olim Hist. Eccles. 135) fol. 26 des k. k. Staatsbibl. zu Wien. Vgl. Chroust, »Monumenta«, Lief. XX. Tafel 9.

35. Widmungsbild der Äbtissin Hidda von Meschede im Cod. 1640 der großh. Bibl. zu Darmstadt.

36. Erzbischof Anno von Trier im Cod. 1384 der Stadtbibl. zu Trier.

37. Gundekar II. (1076), Bischof von Eichstädt, im »Gundecharianum« im Domkapitel zu Eichstädt. Abb. in »Eichstädts Kunst«, Festschrift, München 1901, Tafel 6 (die zahlreichen früheren Bildnisse dieser einzigartigen Handschrift dürften keinen Porträtwert besitzen).

38. Rotpert (Rupert), Abt von St. Emmeram in Regensburg (1070—1095), im Evangelienbuch Heinrichs IV. fol. 2^b, im Cod. 208 des Domkapitels zu Krakau. Abb. bei Thausing und Rieger in den »Mitteilungen der Zentralkommission«, XIII. Bd., Wien 1887.

39. Der Abt von Echternach fol. 5 des Bremer Evangeliars Heinrichs III. mit seinen Mönchen, die kaum Porträts sein dürften.

40. Derselbe: ebenda fol. 249.

41. Zwei Schreiber ebenda fol. 248. Abb. bei Knackfuß, »Deutsche Kunstgeschichte«, I. Bd., S. 159.

42. Bernward von Hildesheim (993—1022) auf fol. 32 seines Evangeliars zu Hildesheim. Vgl. Beissel, »Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim«, 1891, Tafel 4.

43. Derselbe: in einer Intiale »in der reichen, im 11. Jahrhundert geschriebenen, aus St. Michael zu Hildesheim stammenden Handschrift des Lebens Bernwards von Thangmar«. Bernward trägt hier Bart und Schnurrbart mit ausrasierter Oberlippe, während er oben bartlos ist. Abb. Monumenta Germ. S. S. IV, Tafel zu S. 754. Die Authentizität des Porträts scheint nicht unbedingt festzustehen.

44. Ein Benediktiner, sein Werk Heinrich II. überreichend. Cod. B. IV 11 der Bamberger Bibl., farbig reprod. bei Jaeck, »Viele Alphabete ...«, I, Tafel 4.

45. Heinrich IV. in der von ihm dem Kloster Hirsau geschenkten — nach Swarzenski, S. 176, in Italien gemalten — Bibel. Cod. lat. 13001 der Hof- und Staatsbibl. zu München, unpubliziert. Wohl das einzige gleichzeitige Porträt, aber recht minderwertig und den andern Figuren der Handschrift (z. B. Salomon) sehr ähnlich. Vgl. Brunner S. 45 ff., dem es entgangen ist.

46. Bischof Ellenhard von Freising (1052—78) im Clm. 6831.

47. Derselbe: im Bamberger Cod. Ed. III. 11.

48. bis 51. Vier Porträts im Cod. Nr. 2940 der gräfl. Schönbornschen Bibl. Pommersfelden (bei Bamberg), fol. 8a, ein junger Herrscher (Heinrich IV?); derselbe fol. 26b, derselbe fol. 37b, auf dem Throne mit Charnierkrone, die ersteren barhäuptig; ein Geistlicher, dem Herrscher sein Buch überreichend, fol. 37b; ob der Herrscher Heinrich IV. oder einer seiner Söhne, Heinrich V. oder Konrad, sein soll, ist ungewiß. Vgl. Endres und Ebner in der »Festschrift zum 1100jährigen Jubiläum des

deutschen Campo Santo in Rom«, Freiburg 1897, S. 296 ff., fol. 8a, reprod. auf S. 301.

52. und 53. Ein Abt reicht einem thronenden König sein Buch. Fol. 1 im Evangelienbuch Nr. 3 des Kupferstichkabinetts zu Berlin. Ob der König Heinrich III. oder der IV. oder — nach Janitschek — ein Gegenkönig ist, bleibt unentschieden.

54—56. Äbtissin Amelberga zwischen zwei Bischöfen, grau schattierte Federzeichnung auf fol. 1 des Evangelienkodex zu Söstern bei Maestrich.

57. und 58. Manegoldus und Gebehardus in der kurz vor 1100 geschriebenen Durlacher Handschr. 93 der Hofbibl. zu Karlsruhe. Farbige Abb. bei Mone, »Quellensammlung der badischen Landesgeschichte«, 3. Bd., Karlsruhe 1863, Tafel 2.

59. und 60. Wiewohl italienischer Herkunft, sei hier wegen Schönheit und Eigenart der Abt »Uvalpertus« und der Mönch »Uvido« auf fol. 1a des Cod. D. III. 16 der Bibl. nationale zu Turin genannt. Abb. in »Monumenta Palaeographica Sacra«, Torino 1899, Tafel XXXI, Text S. 27.

61. Im Clm. 23261 befindet sich auf fol. 13b eine Gruppe von Geistlichen und Nonnen mit sehr verschiedenem Gesichtsausdruck. Augenscheinlich Porträts. Den in Lüttich gemalten Kodex schenkte Ellenhard von Freising 1051.

62. Im Westchor der Stiftskirche zu Essen an der Ruhr befinden sich Medaillons von Äbtissinnen. Abb. einer Äbtissin bei Borrmann Tafel 1. Über Wandmalerei im 11. Jahrhundert, vgl. F. X. Kraus im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 14. Bd., S. 3ff. und 84ff., mit zahlreichen Porträts in guter Reproduktion. »Wandgemälde von S. Angelo in Formis« (bei Capna).

63. Bischof Otto von Regensburg (1060—89), Dedikationsbild in seinem in Regensburg gemalten Pontifikale. Paris. Bibl. Nat. ms. lat. 1231 fol. 1 b. Abb. bei Swarzenski, Regenb. Buchmal., Tafel XXXII, Nr. 91.

12. Jahrhundert.

1. Wahrscheinlich Heinrich V. (vielleicht Lothar), Wandmalerei in der Klosterkirche zu Prüfening. Vgl. J. A. Endres, »Romanische Malereien in Prüfening« in der Zeitschrift »Die christliche Kunst«, München 1906, 2. Jahrgang, Aprilheft S. 169.

2. Otto von Bamberg, Wandmalerei ebenda. Abb. im zitierten Aufsatz S. 167.

3. Heinrich V. in der Kaiserchronik des Ekkehard von Aura im Christ-College zu Cambridge. Federzeichnung von 1113/14. Abb. in O. Jägers »Weltgeschichte«, 2. Bd., S. 219.

4. Papst Paschalis II. ebenda (Porträt?).

5. Heinrich V. ebenda.

6. Seine Gemahlin Mathilde. Der Porträtwert dieser Bilder scheint, wiewohl Ekkehard dem Kaiser nahestand, gering zu sein. Ebenso ist es möglich, aber nicht sicher, daß Heinrich IV. in dieser Handschrift aus persönlicher Erinnerung abgebildet wurde. Brunner vermutet ein Siegel als Vorlage. Abb. in Mon. Germ. SS. VI, Tafel 2. Heinrich V. und IV. (?) in der Havelberger Handschr. der Ekkehard-Chronik scheint auch wenig Porträtwert zu besitzen.

7. Heinrich V. im Codex Aureus von Prüm in der Stadtbibl. zu Trier. Abb. im Aufsatz von Lamprecht im »Museum«, 3. Jahrgang, S. 32 (Porträt?).

8. Derselbe: in seinem in St. Emmeram in Regensburg gemalten Evangelienbuch, jetzt in Krakau, Dombibl., nach Swarzenski »Die Regensburger Buchmalerei im 10. und 11. Jahrhundert« vor 1092, nach Thausing und Rieger (Mitteilungen der Zentralkommission, 1887, XIII. Bd.) etwa 1099, nach Brunner etwa 1110 entstanden, fol. 2^b.

9. Heinrich IV. ebenda.

10. Konrad ebenda.

11. Heinrich IV. oder V. ebenda fol. 1. Die Frage nach den Porträts Heinrichs IV. und V., die in eine Zeit tiefsten Niederganges deutscher Kunst fallen, ist noch nicht gelöst, daher machen obige Angaben keinen Anspruch auf unbedingte Zuverlässigkeit. Im übrigen sei auf die fleißige Untersuchung von Brunner verwiesen. Dasselbe gilt von Konrad.

12. Erzbischof Friedrich I. (1099—1131) von Köln, dortige Dombibliothek Cod. 59, fol. 1.

13. und 14. Im Cod. 127 ist die Investitur eines (welches?) Erzbischofs durch einen Kaiser (welchen?) dargestellt.

15. Waltherus, Abt von Michelbeuern, im Clm. 8272, fol. 1.

16. Derselbe: ebenda fol. 56.

17. Altunus, Abt von Weihenstephan (1182—97), vortreffliche Federzeichnung auf fol. 1 des Clm. 21524.

18. Derselbe: im Clm. 21563.

19. Derselbe: im Clm. 22562. Hier bärtig. Der Kodex dürfte auswärts geschrieben sein, wo man den Abt nicht kannte.

20. Abt Erbo I. von Prüfening (1121—62) vom Jahre 1165 im Clm. 13002, fol. 5. Da dieser dem Abt Eberhard (1163—68) ebenda außerordentlich ähnelt — bis auf den Haaransatz —, so ist der Porträtwert nicht einwandfrei.

21. Bischof Eberhard (1164—67) ebenda.

22. Bischof Kuno von Regensburg († 1132) im St. Emmeramer Clm. 1435, fol. 1. Abb. als Titelbild bei Rocholl »Rupert von Deutz«. Gütersloh 1886.

23. Rodprecht, Abt von St. Emmeram, im Clm. 14355, fol 1

24. Derselbe: ebenda fol. 2. Abb. beider im 3. Jahrgang der »Walhalla«. Auf fol. 1 ist neben Rodprecht und Kuno ein Stephanus abgebildet. (Wer? Porträt?)

25. Probst Udelricus aus Chiemsee (1152—72) im Clm. 5253.

26. Erzbischof Eberhard von Salzburg (1147—64) fol. 1 des Clm 15812; vortreffliche Federzeichnung.

27. Porträt eines betenden Mönches (Schreibers oder Abtes?) auf fol. 85^b des Münchner Cod. lat. 1048 aus Seeon. Außerordentlich roh.

28. und 29. Im »Archidiaconum supra decretalium« in der Kollegienbibliothek zu Salzburg von zirka 1100 ein Papst (welcher?). Derselbe wieder im 2. Teile mit sechs Geistlichen.

30. Ebenda Schreiber und Mönche in peripherischer Komposition Über die Porträtmäßigkeit der letzteren vermag ich nichts auszusagen.

31. Friedrich I. Barbarossa von Propst Heinrich von Schäftlarn vom Jahre 1188, Titelbild seiner jetzt im Vatikan befindlichen, an den Kaiser gerichteten Schrift. Vortreffliche erstmalige Publikation in O. Jägers »Weltgeschichte«, II. Bd., farbige Tafel bei S. 264. Das einzige zeitgenössische malerische Porträt des Kaisers.

32. Propst Heinrich von Schäftlarn ebenda. Publikation wie oben.

33. Auf ein Spottbild des Kaisers Friedrich I. macht mich Herr Privatdozent Dr. Beckmann aufmerksam. Die Abb. bei F. Güterbock »Vorgeschichte und Bedeutung des Friedens zu Legnano« (Ancora Legnano) 1901 war mir nicht zugänglich.

34. Abt Balderich (?) (1125—47) auf fol. 166 (nach meiner Zählung fol. 172) des Salzburger Antiphonar in der Bibl. des Klosters von St. Peter XII, 7, vortreffliche Abb. bei Chroust, Monum. Palaeogr. VIII. Lieferung, Tafel 6. Dort auch Literaturangaben und Vermutungen über die Identität des Abtes. Zwei Diakonen neben dem Abt mit wenig individuellem Gesicht.

35. Der Codex a. IX. 11 fol. 7 ebenda, der aus dem Nonnenkloster in Salzburg (1146—1164) stammt, enthält ein weibliches Porträt.

36. Ebenda fol. 142' eine Nonne.

37. Otto von Freising (1182—95) im Gundecharianum in der Dombibliothek zu Eichstädt. Abb. in »Eichstädts Kunst«, Festschrift, Tafel 8. Vielleicht sind auch seine beiden, hier abgebildeten und ebenda reproduzierten Vorgänger Egilulf (1171—82) und Konrad von Mors-

bach (1153—71) Porträts, wenn auch erst nach ihrem Tode aus dem Gedächtnis angefertigt.

40. Heinricus, ein Mönch auf dem Titelblatt eines Buches aus St. Blasien im Schwarzwald, Federzeichnung. Abb. bei R. Forrer, »Unedierte Federzeichnungen und Initialen des Mittelalters«, Straßburg 1902, Tafel III.

41. Fridericus, ein Mönch, ebenda.

42. und 43. Ein Mönch, der einer Nonne ein Buch überreicht, im Evangeliar der städtischen Landesbibl. zu Kassel aus dem Kloster Hardehausen Ms. Theol. fol. 59. In den Ecken befinden sich noch vier Brustbilder, ein Mönch und eine Nonne, die wohl nicht Porträts sein sollen.

44. Im Kodex des Maximilians-Museums in Augsburg eine (ziemlich verwischte) Nonne, die Madonna mit Kind anbetend.

45 und 46. Im Cimelien Kodex (Cod. mebr. lat, 5) von 1196 in der Stadt-Bibliothek zu Augsburg ein Kleriker und eine Nonne Mahthilt. fol. 103.

47. Im Evangelienkodex Clm. 15903 aus Salzburg auf fol. 30[b] ein heil. Abt (Abt Balderich wie Nr. 34?) zwischen zwei Geistlichen, auf fol. 32[b] ein Bischof und zwei Geistliche. Ob Porträts oder Bildnisse, habe ich nicht feststellen können.

48. Im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg sind die Porträts von 61 Nonnen und Laienschwestern enthalten. Die beigeschriebenen Namen beweisen die Porträtabsicht. Da das Original verbrannte, sind wir auf die Reproduktion auf Tafel 80, Lieferung 10 des von der Gesellschaft der historischen Denkmäler in Straßburg herausgegebenen »Hortus Deliciarum par l'Abbesse Herrade de Landsberg« angewiesen. Die Handschrift entstand zwischen 1159 und 1180.

49. Der Cod. lat. 121 der Universitätsbibl. zu Erlangen enthält auf fol. 81[b]v 44 Königsköpfe; vielleicht kommt der eine oder andere zeitgenössische als Porträt in Frage.

50. Der mir nicht näher bekannte Cod. Pultoviensis im Czartoriski-Museum in Krakau soll ebenfalls eine Reihe von Porträts enthalten.

51. In den »Litteralien des Hochstiftes Freising« Kopialbuch 3[c]. Codex Nr. 238 geschrieben von Monachus Conradus Sacrista im Reichsarchiv zu München, auf das mich Herr Dr. Beckmann aufmerksam machte, befinden sich kolorierte Handzeichnungen von deutschen Kaisern, Fürsten, Bischöfen usw. Vielleicht geht das mangelhaft erhaltene Friedrichs I. und Bischofs Albert († 1184) auf fol. 119 auf richtige Tradition zurück.

52. Im Cod. 375 der Stiftbibl. zu St. Gallen fol. 235 der Schreiber Liutherus.

53. »Haymo presbyter«, Dedikationsbild auf fol. 1[b] des Cod. 73 der Bibl. des Benediktinerstiftes in Lambach. Federzeichnung, vor-

wiegend rot und violett. Vgl. J. Neuwirth, »Studien zur Gesch. der Miniaturmalerei in Österreich«, in den Sitzungsberichten der k. Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Klasse, Wien 1886, Bd. 113, S. 129.

54. Abt Bernhard († 1169), Dedikationsbild auf fol. 4 des Cod. 135 zu Kremsmünster. Federzeichnung wie oben. Nach Neuwirth sind beide in Lambach gezeichnet.

55. Bischof Adelgoz von Chur (1151—67) in der Benediktiner-Abtei Marienberg in Tirol an den Wandflächen der Krypta zwischen den Mittel- und den Seitennischen, links. (Nach Borrmann.)

56. Der Edle Ulrich von Tarasp, Stifter der Krypta, ebenda, rechts.

57. Der Mönch Rudolfus, Schreiber der Legende der h. Lucia in Mretz. Berlin, Kupferstichkabinett Mss. 52.

58. und 59. In der in Canossa geschriebenen, jetzt im Vatikan befindlichen Handschrift des Mönches Donizo vom Leben der Markgräfin Mathilde vom Jahre 1115 befinden sich verschiedene Bildnisse, darunter die Porträts Donizos und Mathildens, in kolorierter Federzeichnung. Die Kupferstiche bei Agincourt sind unzuverlässig. Faksimile eines Blattes in O. Jägers »Weltgeschichte«, Bd. 2, Tafel bei S. 180. Heinrich IV. dürfte eines Phantasiegebilde sein. Nach der Tafel bei Agincourt befinden sich eine Reihe von Bildnissen und wohl auch Porträts in den vatikanischen Codices 4939 und 5949. Vgl. Agincourt, »Denkmäler«, I. Tafelbd. LXVIII.

60. Im Codex Wyssehradensis, den Herzog Sobieslaw (Sobeslaw) von Böhmen 1129 der Wyssehrader Kollegiatkirche schenkte, jetzt in der Universitätsbibl. zu Prag, befindet sich auf fol. 1 das Porträt eines Königs. (Welcher?)

61. Herzog Heinrich der Löwe auf dem Widmungsbild des von Mönch Herimann gemalten Evangeliars in Folio im Domschatz zu Prag. Er überreicht stehend das Buch.

62. Seine Gemahlin Mathilde ebenda.

63. Heinrich der Löwe, auf einem andern seine allegorische — nie vollzogene — Krönung darstellend.

64—66. Seine Gemahlin Mathilde ebenda. Hinter dem Herzog stehen seine Ahnen Kaiser Lothar II., Kaiserin Richenza, Heinrich der Stolze und die Herzogin, hinter seiner Gemahlin ihre Ahnen. Vielleicht ist Heinrich II. von England († 1189), ihr Vater, Porträt. Der Kodex ist nach Ambros (»Der Dom zu Prag«, 1858, S. 293—305), der ihn genau beschreibt und seine Entstehungszeit auf die Jahre 1174—1179 festsetzt, eines der kostbarsten Werke mittelalterlicher Malerei. Daß er in England entstand, ist nicht unwahrscheinlich. Ob er mit dem im Besitz des Herzogs von Cumberland befindlichen identisch ist, konnte ich nicht

eruieren. Thomas a Becket, Erzbischof von Canterbury († 1170), kann, wiewohl als Heiliger dargestellt, doch Porträtzüge aufweisen.

67. Heinrich der Löwe auf einem Titelblatt des von Herimann c. 1175 gemalten, jetzt im Besitz des Herzogs von Cumberland befindlichen Evangelienbuches. Vgl. Janitschek, »Geschichte der Malerei«, S. 143.

68. Seine Gemahlin Mathilde ebenda.

69. und 70. Der Abt Aemilius von Brabant, † 1149 (mit großer Wahrscheinlichkeit), und der Maler in der Benektinerabtei Braunweiler (Rheinprovinz). Beide betend in der Apsidenwölbung des Mittelchores der Kirche. Farbige, wohl nicht ganz genaue Abb. bei E. aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler«, II. Bd., Tafel XV und XVI. — In den Nischen der 4 Seitenwände des südl. und nördl. Kreuzarmes befinden sich als Wandmalereien vier sitzende Könige, die aus'm Weerth für die Porträts deutscher Kaiser hält. Für uns könnte höchstens als Zeitgenosse Konrad III. in Frage kommen, dieser trug aber ganz kurzen Vollbart nach seinen Siegelbildern, so daß es sich hier nicht um ein Porträt handeln kann. Endgültig ist der Porträtwert dieses und des folgenden Bildes erst auf Grund einer Spezialuntersuchung festzustellen. Abb. ebenda Tafel XXX und XXXI.

71—77. Erzbischof Arnold II. von Köln (1151—56) und seine Schwester Äbtissin Hadewig, betend — liegend in der Apsis der Oberkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn. Abb. bei aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler«, II. Bd., Tafel XXXIII. — In der Unterkirche befinden sich im östl. Gurtbogen, der das Gewölbe der mittleren Vierung vom Kreuzarm trennt, fünf Porträts weltlicher Würdenträger, deren Person sich nicht mehr identifizieren läßt. Wahrscheinlich ist der König Konrad III., da dieser 1151 die Kirche einweihte. Er trägt Vollbart und hat lange Locken. Die Malereien sind Brustbilder in Medaillonform. Farb. Abb. bei aus'm Weerth Tafel XVIII f.

78. Ein Mönch Cod. Nr. 19, (a. VIII 30) fol. 171' in Sti. Pauli Apostoli Epistolae . . . im Stift St. Peter in Salzburg. Kurz vor 1200.

79. und 80. In der Johanniskapelle in Pürgg, Obersteiermark, ein weltlicher Herr und ein Geistlicher (Abt von Admont?), Wandmalereien von c. 1170, auf die mich Herr Anton Adam liebenswürdiger Weise aufmerksam machte. Vgl. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1902, Bd. XXVIII.

13. Jahrhundert.

1. Der Schreiber auf dem Widmungsbilde der »Henrici et Cunigundae vita« in der Kgl. Bibl. zu Bamberg. Heinrich II. ähnelt so sehr den authentischen Porträts von ihm, daß wahrscheinlich eines von ihnen dem Schreiber vorgelegen haben wird.

2. Das Chronikon des Otto Scabinus von etwa 1250, Cod. Nr. 467 der Bibl. zu Brüssel, enthält Kaiserbildnisse und Stammbaum. Ob ein Porträt sich hier befindet, ist mir unbekannt.

3. Im Nonnenchor des Domes zu Gurk Bischof Dietrich II. (1254—79). Farbige Abb. bei Borrmann Tafel 42. Außerdem eine Reihe heiliger Nonnen.

4. und 5. Maler Wernher und Schreiber Reinhard von Wunderkingen († 1232) im Nekrologium aus Zwifalten. Stuttgart, Landesbibl. Lib. hist. fol. 420.

6. Konrad von Scheyern im Clm. 17403.

7. Konrad von Scheyern, aber ein anderer, viel jüngerer, im Clm. 17405.

8. Ein Schreiberporträt im Cod. hist. 411 der Kgl. Bibl. zu Stuttgart.

9. Landgraf Hermann von Thüringen in seinem »Wartburgpsalter« Cod. lat. 412 der kgl. Landesbibl. zu Stuttgart fol. 173, geschrieben zwischen 1190 und 1215, schlecht publiziert von Haseloff in der Thüringisch-Sächsischen Malerschule, Tafel XII.

10. Sophie, Landgräfin von Thüringen, ebenda. — Ob die Könige von Ungarn und Böhmen mit ihren Gemahlinnen auf fol. 174 und 175 Porträts sind, scheint mir mit Rücksicht auf die große Ähnlichkeit, die sie mit dem Landgrafen zeigen, sehr zweifelhaft.

11. und 12. Landgraf Hermann von Thüringen aus dem Psalter der h. Elisabeth aus Rheinhardsbrunn in Cividale, Codici sacri Nr. 7. Abb. bei Wlha und Swoboda, »Miniaturen aus dem Psalterium der h. Elisabeth«, Wien 1898, Tafel XLII. Derselbe: Tafel XLIX.

13. Sophie, seine Gemahlin, ebenda. Abb. Tafel XLII.

14. Dieselbe: ebenda, Tafel XLIX. — Sophie ist seit 1196 oder 1197 die zweite Gemahlin des Landgrafen.

15. Kaiser Friedrich II. im »tractatus de arte venandi« auf fol. 1 des Cod. Vaticanus Palat. lat. 1071. Abbil. bei Beissel, »Vatikanische Miniaturen«, Tafel XX B. Das einzige bekannte malerische Porträt des Kaisers.

16. Hildegunt, im Psalter der h. Elisabeth. Abb. bei Wlha und Swoboda, Tafel XLIX.

17. Lucarth, wohl Gattin des Grafen Friedrich von Ziegenhain, Bruders des Landgrafen Hermann, ebenda. Abb. ebenda, Tafel XLIX. Vgl. Text S. 14 ff.

18. Graf Hartwig von Hirschberg, Bischof von Freising (1195 bis 1223) im Gundecharianum in der Dombibliothek zu Eichstädt. Abb. in »Eichstädts Kunst«, München und Kempten 1901, Tafel 8.

19. Bischof Friedrich von Haunstetten (1223—25), ebenda. Abb. Tafel 8.

20. Bischof Heinrich von Züplingen (1225—29), ebenda. Abb. ebenda, Tafel 8.

21—24. Bischof Hildebrand von Möhren, ebenda. Abb. ebenda, Tafel 9, von den andern im Gundecharianum abgebildeten Bischöfen aus der 2. Hälfte des Jahrhunderts dürften nur Reimboto von Meilenhard (1279—97), Abb. Tafel 10, und Konrad II. von Pfaffenhausen 1297—(1305), Tafel 11, sowie der Graf Gebhard, Tafel 12, der einzige Laie, nach ihrer wahren Erscheinung abgebildet sein.

25. Im Cod. Helmst. 562 (515), einem Psalterium in der herzgl. Bibl. zu Wolfenbüttel, ist auf fol. 140 ein Erzbischof (aus Wöltingerode).

26. Ein Erzbischof (vielleicht von Hildesheim?) im Psalterium Cod. lat. 1834, fol. 128 der k. k. Hofbibl. zu Wien.

27. Der h. Franziskus (authentisch?) im Sammelband 410, fol. 18 der großherz. Bibl. zu Karlsruhe. — Nach 1228 gemalt.

28. Im Cod. Blankenburg 147, einem Psalterium zu Wolfenbüttel, befindet sich auf fol. 93 in einem D. eine Bischofshalbfigur, auf fol. 42^b in einem Q. ein segnender Bischof. (Porträts? Von wem?)

29. Konrad von Scheyern, im Clm. 17401, dem liber matutinalis aus Scheyern, fol. 64, als Abt.

30. Derselbe: ebenda fol. 64 ohne Abtstab.

31. Derselbe: ebenda fol. 70. Vgl. zu diesen und den andern Porträts eines bzw. mehrerer Konrade von Scheyern J. Damrich, »Ein Künstlerdreiblatt des 13. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern«, Straßburg 1904, mit mehreren Abbildungen. Seine Zuteilung der Werke an die verschiedenen gleichnamigen Künstler erscheint mir sehr anfechtbar. Abb. in meinem Aufsatze in der »Walhalla« 3. Bd.

32. Reste von Kaiserfiguren am ersten Pfeiler des Langhauses im Dom zu Braunschweig. 13. Jahrhundert (oder älter). Ob Porträts, wäre zu prüfen. Vgl. Borrmann, Heft 3, S. 4.

33. und 34. Mönch Hildebertus und ein junger Mann Everwinus, Federzeichnungen in Augustins »De civitate dei« in der Bibl. des Metropolitankapitels in Prag. Von ca. 1200 Abb. bei Woltmann-Woermann, »Gesch. der Malerei« I. Bd., S. 287.

35. und 36. Im Cod. Ms. 24, einem Psalterium der Münchner Universitätsbibliothek, auf fol. 1^b ein Geistlicher »Hilteger, subdiaconus« und eine unbenannte Dame.

37. Der Maler Miroslaw auf fol. 457 der von ihm kopierten Mater verborum im böhmischen Museum zu Prag von 1202.

38. Wohl derselbe in Laienkleidung auf fol. 137.

39. und 40. Bischof Gregorius und ein Mönch mit Buch auf fol. 1. Abb. bei Passavant, »Über die mittelalterliche Kunst in Böhmen«, Ztschr. für christliche Archäologie und Kunst, 1. Bd. (1856), Tafel 11. Vgl. über den Kodex S. 194.

41. Der Schreiber, wohl derselbe, der auf dem Titelblatt das Buch hält, auf fol. 137.

42. Der Schreiber Sligneus de Ratibor auf fol. 278 der lat. Bibel vom Jahre 1259 aus dem Kloster Jaromir bei Josephstadt in der Museumsbibl. zu Prag.

43. Der Miniator Bohusse Lutomericensis (Bohusch von Leitmeritz) ebenda auf fol. 340. Beides Laien!

44—47. Papst Gregor IX. in seinen Decretalien Cod. V, 3. Bd., 15, der Studienbibl. in Salzburg. Auf fol. 6, 67' und 122 ähneln sich die Porträts (?) auf fol. 198 ist er bartlos. Die Bilder sind jedenfalls gleichzeitig (Gregor † 1241), der Porträtwert zweifelhaft.

48—50. Derselbe: im Cod. V 1. A. 1, ebenda fol. 13', 68 und 199', den vorigen Bildern unähnlich.

51. Ein Geistlicher ebenda auf fol. 3'.

52. Im östlichen Flügel des Kreuzganges im Dom zu Magdeburg sind in Sgraffito-Arbeit die Erzbischöfe von Magdeburg. Der letzte, Ericus (Markgraf von Brandenburg 1283—1295) zweifellos Porträt. E. Quast »Archäologische Reiseberichte« Zeitschrift für Christliche Archäologie und Kunst. 1. Bd. S. 228f. 1856.

53 und 54. Rudolf von Hohenems und Schreiber (Porträt?). Titelblatt des Cod. Germ. 63 Cim. 103 in München. Etwa gleichzeitig.

55. Philipp von Schwaben auf fol. 121^{v} des Freisinger Kopialbuches 3^{c} Codex 238 des Münchner Reichsarchivs.

56. Otto von Wittelsbach ebenda.

57. Bischof Otto von Bergen (von Freising 1184—1220). Jedenfalls gleichzeitige Darstellungen, der Bischof bestimmt, die Könige wahrscheinlich Porträts. Vielleicht zeigt auch Heinrich VI. ebenda Porträtzüge.

Zu meiner Zusammenstellung möchte ich noch bemerken, daß ich innerhalb der Jahrhunderte eine chronologische Ordnung nicht anstrebte, dies um so weniger, als bekanntlich eine genaue Datierung von Handschriften zu den schwierigsten und umstrittensten Fragen gehört. Ferner sei bemerkt, daß mir durch Autopsie durchgehends nur die Handschriften der Münchner, Stuttgarter, Salzburger und Augsburger Bibliotheken bekannt sind, sonst nur diejenigen auswärtigen, die leihweise der Münchner Staatsbibliothek überlassen waren. Wenn ich in vereinzelten Fällen mich nicht auf deutsche

Porträts beschränkte, so glaube ich mich deshalb nicht rechtfertigen zu müssen. Wo noch so wenig Material bekannt ist, muß man für jede Bereicherung dankbar sein. So gering meine Ausbeute noch ist, nachdem nun einmal der Anfang gemacht ist, dürfte es nicht mehr schwer halten, das gesamte Material zu verzeichnen. Für Angaben von Porträts, durch die ich in die Lage versetzt werde, meine Liste zu vervollständigen, werde ich Fachgenossen stets dankbar sein.

Dürers Zeichnungen in neuen Publikationen.

Von **Jaro Springer.**

Von Lippmanns großer Ausgabe der Handzeichnungen Dürers ist nach langer Vorbereitung im vorigen Jahre der fünfte Band erschienen, der die in der Wiener Albertina bewahrten Blätter umfaßt. Der Herausgeber Friedrich Lippmann hat das Erscheinen dieses Bandes, an dessen Zustandekommen er größere Verdienste hat, als aus dem Vorwort zu entnehmen ist, nicht mehr erlebt. Auf dem Titel, den die deutsche Sprache wenig schön den Schmutztitel nennt, findet sich noch sein Name, auf dem Haupttitel aber sind nur die Namen der Direktoren der Albertina, des Edlen v. Schönbrunner und des Dr. Meder als Herausgeber genannt. Im Vorbericht findet sich Lippmanns Name nur ganz beiläufig in folgendem Satz: »Einige zweifelhafte Blätter fanden entsprechend der Gepflogenheit Lippmanns und mit Rücksicht auf die Vollständigkeit gleichfalls Aufnahme.« Das klingt sehr harmlos, enthält aber doch wohl einen sehr spitzen Vorwurf. Zeichnungen, die er selbst nicht für echt hielt, hat Lippmann nur sehr selten aufgenommen. Von den 447 Zeichnungen aber, die er in den ersten vier Bänden brachte, sind manche von der späteren Kritik (und gewiß mit Recht) angefochten worden. Diese Kritik ging namentlich von Wien aus, wo man seit Thausings Tagen das Privilegium der Dürerforschung allein zu besitzen wähnte, das gegen Außenstehende mit der Rücksichtslosigkeit der Monopolinhaber verfochten wurde. Wer aber Lippmann den Vorwurf des Nichterkennens macht, vergißt dreierlei. Einmal, daß der erste Band schon 1883 erschienen war, als die Säuberung des Dürerwerkes gerade erst begonnen hatte Zweitens, daß Lippmann erst das reiche und gute Vergleichsmaterial beschafft hat, an dem sich die Kritik von Dürers Zeichenkunst entwickelt hat, vorher war man selbst in Wien, wo man doch sonst das kunsthistorische Gras wachsen hört, gar nicht in der Lage, über Zeichnungen Dürers sichere Urteile abzugeben. Drittens mußte Lippmann mit der Empfindlichkeit von Museumsdirektoren und Privatsammlern rechnen und aus mancherlei Rücksichten, um überhaupt etwas zu erreichen, oft ein Bedenken unterdrücken. Welche Schwierigkeiten Lippmann gelegentlich bei Sammlungsvorständen fand, sollte in der Albertina bekannt sein.

In den ersten vier Bänden wurden überwiegend Zeichnungen gegeben, die unbekannt, d. h. noch nicht photographiert waren. Bei den Blättern der Albertina liegt es ganz anders. Diese berühmteste und besprocheneste Sammlung von Handzeichnungen Dürers war in älterer Zeit durch die (übrigens recht guten) Photographien von Gustav Jägermayer, in neuerer durch die von Adolf Braun bekannt gemacht worden. Sie stehen der wissenschaftlichen Forschung schon seit Jahrzehnten zur Verfügung. Das größere Verdienst um Dürer haben demnach die vier ersten Bände. Wenn ich richtig gezählt habe, so sind unter den 140 Zeichnungen des fünften Bandes nur zwei bisher nicht publizierte, das ist 470 der Veilchenstrauß und 565 das Wappen des Lazarus Spengler. Das letztere war nur durch einen Stich von L. Friedrich bekannt, der sich im 10. Band von Naumanns Archiv findet. Wenn die Herausgeber diesem Stich das Epitheton vorzüglich geben, so wählten sie ein sehr irreführendes Prädikat. Der Stich des Friedrich ist eine gut gemeinte romantische Umschreibung des Originals. Man würde ihn, wüßte man es nicht anders, ohne weiteres für einen originalen Neureuther halten können. Die Zeichnung war, so lange nur dieser Stich davon existierte, tatsächlich unveröffentlicht.

Am Text dieses fünften Bandes ist vieles auszusetzen. Es hätte sich, weil mehrfach in die Literatur eingeführt, empfohlen, die Nummern der Photographien von Jägermayer und Braun anzugeben. Auf Thausings Trachtenbilder ist nur bei 459, nicht aber bei 463, 464, 465 und 541 hingewiesen. Berlin ist bei den Herausgebern nicht beliebt. Daß die Federzeichnung Christus vor Kaiphas (früher bei Robert-Dumesnil L. 377), die Vorzeichnung zum entsprechenden Blatt der Grünen Passion, sich seit 1901 im Berliner Kupferstichkabinett befindet, hätte auch in Wien bekannt sein sollen. Die Gewandstudie 500 wird mit dem »Berliner Madonnenbildchen von 1506« in Verbindung gebracht. Gemeint ist die Madonna mit dem Zeisig. Wer die stattliche Tafel von etwa ein Meter Höhe je gesehen hat, wird nicht von ihr im Diminutiv sprechen können. Die Übereinstimmung der Studie mit dem Bild ist doch nur sehr beiläufig. Mit dem Berliner Bild hätte aber gleich die folgende Zeichnung 501, der schöne venezianische Frauenkopf, in Zusammenhang gebracht werden können. Thausing hatte das Blatt als Studie zum Prager Rosenkranzbild, L. Meder zur Madrider Eva ausgegeben. Näher noch als diesen beiden steht es der Berliner Madonna.

Was einst alles in der Albertina als Dürer bewundert wurde, das findet sich nicht vollzählig im Band. Manches Blatt wurde als Kopie oder Schulzeichnung oder Werk einer anderen Hand ausgeschieden. Eine Vermehrung der echten Zeichnungen Dürers aus eigenem Besitz der

Albertina, die Max J. Friedländer zu danken ist, fand nicht die Anerkennung der Herausgeber. In einer Zeichnung, die früher Israel van Meckenem, dann niederländische Schule hieß, erkannte Friedländer ein Bildnis des alten Dürer von der Hand des Sohnes. Wenn die Anerkennung des Blattes nur aus sachlichen Gründen versagt wird, dann haben die Leiter der Albertina in diesem Fall nicht mit sicherm Blick geprüft. Wenn nun mal mit scharfer Kritik rücksichtslos angenommen und verworfen wurde, dann hätte diese gewiß nicht erfreuliche Arbeit gründlicher vorgenommen werden müssen, z. B. bei den Tier- und Pflanzenstudien. Solche finden sich ja nicht bloß in der Albertina, sondern auch in anderen Sammlungen, äußerst sauber ausgeführte Deck- oder Wasserfarbmalereien, meist von altem Ruhm, der so lange noch währen wird, als dilettierende Kunstfreunde an fleißigen Naturabschriften ihren besonderen Spaß haben werden. Wer sich des traditionellen Entzückens entäußern kann, wird mir vielleicht recht geben, wenn ich alle diese prächtigen bunten Blätter für Dürer ablehne und einer späteren Zeit zuschreibe. Bei zwei der Tierbilder äußern die Herausgeber zaghaftes Bedenken, beim Rebhuhn 502 finden sie manches Fremdartige, die Echtheit des Käuzleins 503 »wird mehrfach mit vieler Berechtigung angezweifelt«. Dann konnten sie auch die beiden Blauraken 526 und 527 preisgeben, ja, es wäre besonders rühmlich gewesen, wenn sie auch den Hasen von 1502 (Nummer 468) auf dem Altar der Kritik geschlachtet hätten. Die Pflanzenstudien erscheinen den Herausgebern unbedenklich. Drei davon, der Veilchenstrauß, das kleine und das große Rasenstück (470—472) werden dem Jahre 1503 zugewiesen, weil das letztere die echte Jahreszahl 1503, die übrigens in der Reproduktion nicht erkennbar ist, tragen soll. Die drei anderen: die Akelei, das Schöllkraut, die Heilkräuter (585—587) dem Jahr 1526, weil sich bei den zwei ersten diese Jahreszahl findet. Zwischen dem großen Rasenstück und der Akelei müssen also 23 Jahre liegen. Nun sind wir doch sonst sehr gut imstande, eine Zeichnung Dürers vom Jahre 1503 von einer von 1526 zu unterscheiden. Vor mir liegen die beiden Zeichnungen: der Frauenkopf von 1503 (L. 5) und der Evangelist Marcus von 1526 (L. 72). Auch die Nebeneinanderstellung der Reproduktionen genügt, um die unterscheidenden Merkmale deutlich zu zeigen. Nun bitte ich, die andere Probe zu machen und das große Rasenstück neben die Akelei zu legen. Da vermag ich wenigstens die wesentlichen Unterschiede der Zeichnungsart vor der venetianischen Reise und der nach der niederländischen nicht zu erkennen. Beide Blätter sind ganz im gleichen Sinn gearbeitet, dieselbe kleinliche Genauigkeit, dieselbe duftlose Wiedergabe. Die Tiere und Pflanzen sind nicht von Dürer, nicht einmal aus Dürers Zeit. Die

Konsequenzen dieser Abstriche sind mir natürlich klar. Bisher gläubig hingenommene Monogramme und Jahreszahlen müssen beanstandet werden. Die genaue Untersuchung der Namenzeichen und Daten auf Dürers Zeichnungen ist an einer größeren Anzahl von Originalen bisher noch nicht systematisch und abschließend vorgenommen worden. Es müßte doch möglich sein, hierbei nach Art der trockensten Urkundenforschung vorzugehen und das subjektive Element ganz auszuscheiden. Die Wiener Kunsthistoriker haben vor ihren reichsdeutschen Kollegen durchweg eine gründliche Ausbildung in den historischen Hilfswissenschaften voraus, sie haben in der Albertina das beste Material. Von ihnen wäre diese Arbeit zu erwarten. Schade, daß sie nicht gemacht wurde, bevor dieser neue Band der Zeichnungen Dürers erschienen ist.

Haben die Herausgeber diese Tier- und Pflanzenbilder in, wie ich glaube, zu raschem Entschluß aufgenommen, so sind wieder andere berühmte Blätter von ihnen in sehr schneidender Kritik abgelehnt worden. Ich vermisse die folgenden vier Zeichnungen aus altem Besitz der Albertina. Die beiden Entwürfe für dreiteilige Altäre (Thausing I 182); das Bildnis von Michel Wolgemut (ebenda 93), die Anbetung der Könige, gewöhnlich als erstes Blatt der Grünen Passion bezeichnet (ebenda 334). Also vier Zeichnungen, die Thausing und viele andere für echt hielten und zum Aufbau ihrer Meinung über Dürer benutzten. Gründe für die Ausschließung wurden nicht gegeben, stillschweigend sind sie ausrangiert worden. Dem im Vorbericht aufgestellten Grundsatz: »einige zweifelhafte Blätter fanden mit Rücksicht auf die Vollständigkeit Aufnahme« entspricht dieses Vorgehen nicht. Ich stehe in allen vier Fällen auf seiten der Herausgeber, diese vier ausgelassenen Zeichnungen sind gewiß nicht von Dürer. Aber diese Erkenntnis zwingt zu Konsequenzen, denen die Herausgeber ausgewichen sind. Wer so gut eingeführte und beleumundete Zeichnungen abweist, dem mußten auch Zweifel kommen an der Echtheit des Veroneikon (530), des deutschen Bannerträgers (467) und der Marter der Zehntausend (504). Am stärksten überrascht die Ausmerzung der Anbetung der Könige, des Titelblattes zur Grünen Passion. Das ist richtig gesehen und kühn getan. Aber zur notwendigen Folge dieser Ablehnung reichte die Kühnheit wohl nicht aus. Denn mit dem Titelblatt fällt das ganze Werk. Ich wage es auszusprechen: die Grüne Passion ist nicht von Dürer. Daß auch andere schon lange derselben Meinung sind, darf ich nicht bezweifeln. Mit der Ansicht öffentlich hervorzutreten mochte nicht nur deswegen bedenklich erscheinen, weil, wie auch in anderen Fällen, die Gründe der Ablehnung nicht mit Worten beweiskräftig zu machen sind. Wer sorglos, wenn auch kaum beneidet, im sichern Altenteil sitzt, der kann es wagen, einem Kunstwerk

den alten Ruhm zu rauben. Es geschah schon vor langen Jahren gesprächsweise im Berliner Kupferstichkabinett bei den scharfen kritischen Gängen, die dem Ergötzen der Beteiligten so erfreulich, ihrem Ruf aber so schädlich waren, weil amüsierte Hörer manches Erlauschte hinaustrugen. Ob ich damals (es sind vergangene Zeiten und nicht wiederkehrende Umstände) zuerst die Grüne Passion der Kritik opferte, ist mir nicht mehr sicher erinnerlich. Wenn sich darob ein Schmähen erheben sollte, so will ich es gern gewesen sein und die Verantwortung tragen. Denn ich war nie fester von der Richtigkeit einer Meinung überzeugt.

Die Grüne Passion besteht aus 12 Blättern, die sämtlich das Monogramm und die Jahreszahl 1504 tragen. Nur auf der Anbetung der Könige (also dem hier verworfenen Blatt) scheint wenigstens nach der Braunschen Photographie die Jahreszahl zu fehlen. Ein Blatt, die Kreuztragung 485, ist zweimal bezeichnet und datiert. Im Text wird nur bei fünf Blättern ausdrücklich die Echtheit des Monogramms und der Jahreszahl bestätigt 480, 481, 484, 485 und 489. Bei den übrigen wird nur die Stelle angegeben, wo sich die Bezeichnung befindet. Ich weiß nicht ob man daraus folgern darf, daß die Herausgeber nur in den angegebenen fünf Fällen für die Echtheit der Bezeichnung eintreten. Sonst pflegen sie ihre Bedenken freilich auszusprechen, wie sie auch bei der Kreuztragung die zweite Bezeichnung für zweifelhaft erklären. Diese angefochtene Bezeichnung sieht aber den angeblich echten sehr ähnlich, so namentlich das Täfelchen mit Monogramm und Jahreszahl auf der Kreuzigung 486. Ich halte alle Monogramme und Jahreszahlen für falsch, d. h. in dem Sinne für falsch, wie ich jetzt auszuführen habe.

Zu vier Blättern der Grünen Passion sind die echten Vorzeichnungen von Dürers Hand erhalten, Federzeichnungen ungefähr in gleicher Größe wie die grünen Ausführungen. Die Vorzeichnung zur Gefangennehmung in Turin L. 409, zu Christus vor Kaiphas in Berlin L. 377, zu Christus vor Pilatus in der Albertina L. 479, zur Dornenkrönung in der Albertina L. 482. Von zwei Vorzeichnungen sind noch alte Kopien bekannt, zur Geißelung in der Ambrosiana, zur Kreuzabnahme in den Uffizien. Alle diese sechs Zeichnungen sind undatiert, das Monogramm findet sich nur auf dem Turiner Blatt und auf der einen Kopie (Uffizien). Denn Monogramm und Datum auf dem Albertinablatt 479 ist falsch. Die Form des A mit den nach oben stark konvergierenden Schenkeln ist für 1504 unmöglich. Die Annahme ist gestattet, daß zu allen 12 Szenen Vorzeichnungen von Dürers Hand existiert haben, nach denen ein anderer die grünen Ausführungen gearbeitet hat. Soweit die Vergleichung von nur vier Vorzeichnungen sich verallgemeinern läßt, hat der Ausführende sich sehr genau an die Vorlage gehalten, wo er abweicht (ich bitte die Architektur

im Hintergrund von 479 und 480 zu vergleichen), ist seine mindere Qualität zu erkennen. Ich will nicht weiter untersuchen, wann diese Vorzeichnungen Dürers entstanden sind. Das kann ganz gut um 1504 gewesen sein. Die Grüne Passion selbst aber ist später anzusetzen, diese Technik kommt bei Dürer und seiner Schule (vielleicht überhaupt in Deutschland) im Jahre 1504 noch nicht vor. Diese Technik nämlich: Pinselzeichnung auf grundiertem Papier, mit Tusche laviert, weißgehöht; die Weißhöhung ist mit dem Pinsel aufgetragen, teils in feinen Strichen, teils (so namentlich am Horizont der Hintergründe) in breiter Fläche. Die Technik kommt aus Italien, ist namentlich bei Florentiner Malern des 15. Jahrhunderts sehr beliebt (vgl. Lippmann, Zeichnungen alter Meister, Berlin 1882, Text, Einleitung 11). Deutsche Zeichnungen in dieser Technik aus dem 15. Jahrhundert sind mir nicht bekannt. Vom Beginn des 16. Jahrhunderts an wird diese Manier bei oberdeutschen Künstlern sehr gebräuchlich. Wann bei Dürer das Zeichnen in dieser Manier beginnt, darüber sagt Lippmann a. a. O.: »Die frühesten datierten, auf farbigem Grund ausgeführten, weißgehöhten Zeichnungen Dürers sind von 1508, die Studien zu dem Hellerschen Altarwerk.« Dieser 1882 geschriebenen, überraschenden Angabe kann ich nur beipflichten. Freilich verpflichtet diese Behauptung, einige unbequeme Ausnahmen beiseite zu räumen: 1. das Christkind nach Lorenzo di Credi 1495 bei Schickler in Paris (L. 384), 2. die liegende Nymphe 1501 in der Albertina (L. 466), 3. die Vorzeichnung zum Ober-St. Veiter Altar 1502 in Basel, 4. der Frauenkopf 1503 früher in der Sammlung v. Franck (L. 163), 5. die Grüne Passion. Von diesen sind 1 und 4 in etwas anderer Technik. Das vielbesprochene Christkind von 1495 ist eine weißgehöhte Federzeichnung auf gewöhnlichem (nicht farbig grundiertem) Papier. Das Blatt dient bekanntlich als wichtigstes Argument für die, die eine erste italienische Reise Dürers in das Jahr dieser Zeichnung verlegen. Ich selbst kann an Thausings lockendes Märchen von einem ersten venezianischen Aufenthalt Dürers in den 1490er Jahren nicht glauben (meine Gründe hoffe ich bald ausführlich darlegen zu können). Ich halte die Zeichnung Dürers nicht für eine Studie nach einem Bild, sondern für die Kopie nach einer Zeichnung, die in der üblichen Florentiner Technik ausgeführt war. Daß Dürer eine einzelne Figur aus einem größeren Bild kopiert und noch dazu in einer ihm ganz fremden Technik gezeichnet habe, ist sehr unwahrscheinlich. An der Zeichnung, die ihm vorlag, lockte ihn gewiß nicht der Gegenstand, sondern nur die besondere Art der Ausführung. Die sucht er nachzuahmen. Die farbige Grundierung des Papiers mochte ihm nicht gelungen sein, sie war damals in Deutschland noch nicht bekannt, nur die weiße Grundierung für Silberstiftzeichnungen wurde hier benutzt.

Jedenfalls zeichnet Dürer seine Kopie mit der Feder auf gewöhnliches Papier, die weiße Höhung der Lichter aber, die damals meiner Kenntnis nach in Deutschland noch ganz unbekannt war, pinselt er mit größter Sorgfalt nach. Schon die Verwendung von gewöhnlichem Papier an Stelle des grundierten spricht für die Anfertigung der Zeichnung in Deutschland. Dürer mochte an der italienischen Technik nicht die malerische, sondern die plastische Wirkung erfreut haben. Die Anwendung der Weißhöhung bleibt (wenigstens in dieser an die italienische erinnernden Art) ein vereinzelter Fall. Er verwendet sie nur bei Silberstiftzeichnungen auf grau (ursprünglich weiß?) grundiertem Papier, so beim Laute spielenden Engel in Berlin von 1497 (L. 73), der Frau in Bremen L. 113, der hl. Margarethe bei Dr. Blasius in Braunschweig L. 135 (von der Echtheit dieser letzteren Zeichnung bin ich übrigens nicht fest überzeugt). Die weißen Lichter sind bei diesen drei Silberstiftzeichnungen doch mit anderer Wirkung aufgesetzt, als bei dem Schicklerschen Blatt, jedenfalls wird dabei die Erinnerung an Florentiner Zeichnungen nicht lebendig. Um das Blatt bei Schickler als technischen Vorläufer der Grünen Passion zu halten, fehlt ihm das wichtigste Kennzeichen, die Grundierung. Auch das ehemals v. Francksche Blatt (dessen gegenwärtiger Aufenthalt mir nicht bekannt ist) ist nicht mit der italienischen Grundierung überzogen. Das Papier ist mit Rötel eingerieben, dann wurde mit der Kohle gezeichnet und weiß gehöht. Die Zeichnung ist gewiß nicht von Dürer, Monogramm und Jahreszahl sehen sehr verdächtig aus. Der zur Färbung des Papiers benutzte Rötel ist ein Material, das Dürer sonst niemals benutzt hat. Dieses Blatt (Nr. 4 meiner obigen Aufstellung) scheidet also ohne weiteres aus. Die Wiener Zeichnung mit der Jahreszahl 1501 verlangt ausführliche und vorsichtige Behandlung. Ludwig Justi hat sie in dem Buch: Konstruierte Figuren unter den Werken Dürers besprochen, sie ist sogar ein Hauptbeweisstück für ihn.[1]) Jedenfalls die früheste Konstruktion, die Justi kennt (S. 34). Nun muß aber jedem, der unternimmt, Dürers Zeichnungen chronologisch zu ordnen, ohne weiteres klar sein, daß das fragliche Wiener Blatt 1501 gar nicht entstanden sein kann. Die unschöne und ungeschickte Zeichnung, die wohl auf eine italienische Erinnerung zurückgeht, ist nicht vor 1508 denkbar. Ob alle Mängel und Fehler wirklich Dürer zuzutrauen sind, will ich nicht erörtern und das unsympathische Blatt ungeprüft hinnehmen, wenn es auch in Dürers Werk gut zu missen wäre. Die ängstlich gezogene Aufschrift mag ebenfalls, obwohl die Vergleichung mit echten Schriften Dürers allerlei kleine

[1]) Ludwig Justis Konstruktionstheorie bin ich immer ablehnend gegenübergestanden. Neuerdings ist ihr Hans Klaiber (Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, Tübingen 1904) mit starken Gründen zu Leibe gegangen.

Bedenken gibt, gelten. Aber die Jahreszahl und das Monogramm sind sicher falsch. Das Blatt wäre, wenn wirklich 1501 entstanden, die früheste derartige Zeichnung Dürers auf farbig grundiertem Papier, die Weißhöhung ist so sicher und der Wirkung bewußt ausgeführt, wie in den Zeichnungen dieser Technik der Jahre 1508 und 1510. Für 1501 ist es einzigste Ausnahme, auch in den nächsten Jahren ist keine solche Zeichnung nachzuweisen. Denn die Studie zum Mittelteil des Ober-St. Veiter Altars im Museum zu Basel ist nicht von 1502 und nicht von Dürer. Das Basler Blatt, das bisher nur in der Braunschen Photographie zugänglich ist, muß mit den Zeichnungen im Städelschen Institut (L. 188—191) zusammen behandelt werden. Sie sind alle nicht von Dürer. Daß der Altar in Ober-St. Veit, zu dem diese Zeichnungen die Vorstudien sein sollen, nicht von Dürer gemacht ist, gilt wohl ohne Widerspruch. Es ist schon wenig wahrscheinlich, wäre auch in einem weiteren Fall nicht bekannt, daß Dürer die Entwürfe zu einem Bild, das er selbst nicht gemalt hat, so ausführlich und gerade in dieser Technik gezeichnet hätte. Die Echtheit der vier Frankfurter Blätter, die übrigens alle nicht bezeichnet und nicht datiert sind, findet auch schon lange keine ernsthaften Anhänger mehr. An das Basler Blatt aber wird noch geglaubt, weil es (angeblich) besser und weil es bezeichnet und datiert ist. Ich vermag keine bessere Hand zu erkennen, bin vielmehr der Überzeugung, daß es dieselbe ist, die die Frankfurter Zeichnungen gefertigt hat. Die Jahreszahl 1502, die sich zweimal vorfindet (ich mache auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam, daß auch ein Blatt der Grünen Passion doppelt datiert ist), hat viel Unheil angerichtet, weil sie, von deren Echtheit man überzeugt war, zur Datierung anderer Zeichnungen Dürers, die keine Jahreszahl tragen, benutzt wurde. Daß beide Jahreszahlen falsch sind, ergab mir die genaue Untersuchung des Originals. Das Blatt möchte ich etwa 1510 datieren. Daß es nicht von Dürer ist, ergibt sich nicht nur aus technischen, sondern auch aus allgemein künstlerischen Gründen.[2])

Wer mir bis hierher zustimmend folgen konnte, den bitte ich, eine möglichst große Anzahl von Photographien nach Zeichnungen Dürers (natürlich mit Ausschluß der von mir beanstandeten) in chronologische Ordnung zu legen und zunächst einmal die Grüne Passion in das Jahr 1504 einzuordnen. Da ergibt sich ohne weiteres, daß die Blätter an dieser Stelle falsch liegen, aber in die Reihe passen, wenn sie etwa

---

[2]) Nachträglich wird mir Friedrich Dörnhöffers Aufsatz in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1906 Nr. 3 bekannt, in der das fragliche Basler Blatt als eine Kompilation aus verschiedenen Werken Dürers, die nach 1508 entstanden sein muß, nachgewiesen wird. Ich kann mir diese schöne Bestätigung meiner Ansicht gern gefallen lassen.

nach den Studien zum Hellerschen Altar eingeordnet werden. Wenn wir nun einmal auch von der Grünen Passion absehen wollen, so ergibt sich für das Vorkommen der Florentiner Zeichnungsart (wenn ich sie der Kürze halber so nennen darf) bei Dürer folgendes: Im Jahre 1495 lernt Dürer ein italienisches Original dieser Manier kennen, das er, aber ohne Grundierung, nachahmt, wie ich oben in hoffentlich überzeugender Weise zu erörtern versucht habe. Er benutzt sie aber nur wenige Male. Dann scheint er erst wieder während des venezianischen Aufenthaltes 1506 (meiner Meinung nach des ersten und einzigen) mit dieser Technik bekannt geworden zu sein. Ich weiß wohl, daß sie von den Malern Venedigs dieser Zeit nicht benutzt wurde. Aber die Möglichkeit, solche Zeichnungen kennen zu lernen, war doch in Venedig gegeben, mit größerer Wahrscheinlichkeit aber in den Städten des italienischen Festlandes, die Dürer vor der Heimkehr aufsuchte. Übrigens sind die von ihm in Venedig gezeichneten Blätter wiederum, wie das erste Beispiel von 1495, ohne Grundierung. Es sind Pinselzeichnungen in Tusche mit aufgesetzten weißen Lichtern auf blauem venetianischem Papier. Die Weißhöhung ist an ihnen das Neue und Bedeutsame. Est nach der Heimkehr, als die italienischen Reiseerinnerungen mächtig nachwirken, nimmt Dürer die Florentiner Technik auf. Das geschah namentlich in den Studien zum Hellerschen Altar 1508. Er benutzt in diesem Jahre meist blaue und grüne Grundierung, seltener graue (Bremen L. 116). Die blaue Grundierung stimmt in der Farbe mit dem venezianischen Papier überein. Die Weißhöhung ist 1508 meist strichelnd, seltener flächig. Ins Jahr 1510 fallen dann die beiden Meisterleistungen Dürers in dieser Technik, der Simson in Berlin (L. 24) und die Auferstehung Christi in der Albertina (L. 520). Dann verschwindet diese Technik aus Dürers Zeichnungswerk, erst während und nach der niederländischen Reise, als italienische Erinnerungen lebendig wurden, nimmt er sie wieder auf.

Daß die Grüne Passion nicht im Jahr 1504 entstanden sein kann, glaube ich bewiesen zu haben. Der altertümliche Charakter der Komposition schließt eine Verlegung ins Jahr 1510 aus. Die schreibmeisterartige langweilige Strichführung spricht am stärksten und ich meine überzeugend sowohl gegen den Dürer von 1504 als auch gegen den von 1510. Die Vorzeichnungen zur Grünen Passion sind echt, nach ihnen (von denen nur vier erhalten sind) sind dann die grünen Blätter von einem Nachahmer Dürers sorgfältig hergestellt worden, vielleicht von demselben, der auch das Basler Blatt gezeichnet hat. Wann die Grüne Passion entstanden ist, vermag ich nicht anzugeben, jedenfalls nach 1510. Ich bedauere, der Albertina, die mit ihrer Sammlung und mit ihren Beamten immer im Dienst der fortschreitenden Erkenntnis Dürers gestanden hat, ein alt-

berühmtes Stück entwerten zu müssen. Aber die Lohndienerberühmtheit und für den Verständigen schließlich auch die Freude am jetzt namenlosen Kunstwerk kann ja bleiben. Gerade der Arbeit Wiener Gelehrten ist es zuzuschreiben, daß aus dem Werk Raffaels Stücke vom ältesten und besten Ruf gestrichen sind: die späteren Stanzen, die Fresken in der Farnesina, einst hochgefeierte Madonnen. Diese Werke haben trotz der kunstwissenschaftlichen Entwertung für richtig sehende und literarisch unbekümmerte Kunstfreunde den alten Reiz behalten. So kann es ja auch mit der Grünen Passion gehen.

Eine Fortsetzung von Lippmanns Korpus der Zeichnungen Dürers ist nach dem Tode des Herausgebers kaum noch zu erwarten. Wichtige Sammlungen fehlen noch: Basel, Rotterdam, Kopenhagen, Stockholm, Florenz, Mailand, Venedig. Gewiß ist es lebhaft zu bedauern, daß dies so großartig geplante und durch lange Jahre umsichtig weitergeführte Unternehmen nun doch ein Torso bleiben muß. In etwas anderer Weise wollen die Publikationen der englischen Dürer-Society, die seit acht Jahren erscheinen, an die Stelle treten. In den Jahresheften dieser Gesellschaft werden Bilder, Kupferstiche, Holzschnitte und auch Zeichnungen Dürers in Lichtdrucken herausgegeben. Unter den Zeichnungen sind viele, die schon Lippmann gebracht hat, aufgenommen worden, wenn die Herausgeber darüber etwas zu sagen hatten. Aber es sind doch auch oft Blätter gewählt worden, die noch nicht publiziert waren. Im jüngsten Band, dem achten der Reihe, sind die Herausgeber leider in einigen Fällen übel beraten und veranlaßt worden, einige Zeichnungen aus festländischen Sammlungen als Arbeiten Dürers zu bringen, deren Zuweisung und Echtheit zweifelhaft ist. Ich gebe zu Blättern des achten Bandes der Dürer-Society in den folgenden Zeilen einige Notizen.

Unter Nr. 5 wird eine Federzeichnung der Bremer Kunsthalle wiedergegeben, die schon bei Ephrussi S. 91 abgebildet ist, aber mit bestem Recht »rejected by Lippmann«. Dargestellt ist die Erzählung von den drei Söhnen, die auf den Leichnam des Vaters schießen. Der Landsknecht im Vordergrund links, der sich auf die Lanze stützt, ist eine wohlbekannte Figur, sie findet sich ähnlich auf dem Kupferstich die Landsknechte B. 88, auf dem Blatt des Ecce homo der Grünen Passion, auf der Basler Zeichnung angeblich von 1502. Die Ähnlichkeit mit dieser letzteren war schon Ephrussi aufgefallen, der deswegen auch die Bremer Zeichnung für dasselbe Jahr 1502 ansetzt. Die Herausgeber der Dürer-Society datieren sie um 1490 und rücken sie in die Nähe der drei Landsknechte in Berlin von 1489, der Reitergruppe in Bremen vom selben Jahr und des Reitergefechts in London (auf der Rückseite von L. 209). Wenn sich jemand die (nicht schwer zu lösende) Aufgabe stellte, Zeichnungen zu suchen, mit denen

die Unechtheit der fraglichen Bremer Zeichnung zu beweisen wäre, könnte die Auswahl nicht besser getroffen werden. Wer die Abbildungen zur Hand hat, möge sie sich doch einmal nebeneinander legen, er wird das Bremer Blatt nach rascher Prüfung zurückweisen. Nur auf die wichtigsten Unterschiede will ich hier hinweisen. Die sehr regelmäßig gezogenen parallelen Strichlagen am Fußboden und auf den Gewändern der disqualifizierten Bremer Zeichnung kommen genau so bei echten Arbeiten Dürers überhaupt nicht vor, etwas ähnlich aber nur bei späteren Blättern, z. B. auf den Passionsszenen der 1520er Jahre in Frankfurt, Nürnberg, Florenz. Die zum Beweis herangezogenen frühen Zeichnungen haben aber eine ganz andere flotte Strichführung, die Linien sind meist stärker gekrümmt, nie aber in so ängstlicher Regelmäßigkeit gezogen, wie auf dem strittigen Objekt. Die Behauptung, daß das Pferd des Königs einem Pferde auf der ersten Bremer Zeichnung (L. 100) ähnlich sei, ist ganz falsch. Dürers Pferde haben auch schon in seinen frühen Arbeiten ein gewisses Maß von Lebendigkeit und Natürlichkeit. Der steife Gaul auf dem Bremer Falsum läßt davon nicht das geringste merken. Ich glaube nicht, daß der junge Dürer für jedes Pferd, das er gezeichnet hat, eine neue Studie nach dem lebenden Modell gemacht hat. Dazu sind die Rosse zu gleichmäßig und zu akademisch. Es sind in dieser frühen Periode Dürers immer Pferde der gleichen Rasse, vgl. die Zeichnungen L. 2, 100, 209, 304, 305 und 461, die Kupferstiche der kleine Courier B. 80, die kleine Reiterin B. 82, der hl. Eustachius B. 57, den Holzschnitt Ritter und Landsknecht B. 131. Die Bremer Tiere sind aber von ganz anderem Bau. Die beiden Söhne im Hintergrund sind in dieser zierlichen Flüchtigkeit ebenso wie die nur angedeutete Landschaft in einer frühen Zeichnung Dürers undenkbar. Gerade die herangezogene Londoner Zeichnung auf der Rückseite von L. 209 zeigt ja, wie der junge Dürer rasche Skizzen hinwarf. Flüchtig gezeichnete kleine Hintergrundfiguren finden sich auf dem sicher noch in den 1490er Jahren entstandenen Blatt der Albertina mit dem Raub der Europa und den Löwenstudien (L. 456). Der Unterschied zwischen diesen und den Bremer Söhnen ist beträchtlich. Eher noch erinnern die Bremer Söhne an die Hintergrundfiguren auf späteren Zeichnungen Dürers, der Marter der Zehntausend von 1507, der Kreuzigung Christi von 1511, beide in der Albertina (L. 504 und 523). Der Schluß aber, das Blatt nun in diese spätere Zeit zu versetzen, wäre ganz falsch. Dazu ist es zu altertümlich im Stil. Es ist die Arbeit eines Meisters, der unter dem Einfluß der Werke Dürers steht. Von Dürer ist die Zeichnung jedenfalls nicht.

Nr. 6, die Federzeichnung des Städelschen Instituts in Frankfurt, soll eine Studie zur Basler Zeichnung von 1502 sein, die ihrerseits

wieder die Vorlage zum Mittelbild des St. Veiter Altars ist. Die Echtheit der Basler Zeichnung wie auch die der zugehörigen Frankfurter Zeichnungen zweifle ich an, wie oben zu lesen war. Gegen die Frankfurter Federzeichnung, deren Wiedergabe übrigens sehr mangelhaft ist, werden wohl einige Bedenken geltend gemacht werden können. Zunächst ist es doch auffallend, daß nur ein Teil des Hintergrundes in der Skizze gegeben wird, mit allen Details der späteren Ausführung, z. B. mit der kleinen Holzbütte für den Essig, mit dem Schildträger nahe dem Kreuz des guten Schächers, mit der Holzschranke rechts vom offenen Grab. Als die Skizze entstand, muß die Komposition des ganzen Bildes mit allen Einzelheiten schon festgelegt worden sein, das zeigt z. B. der Hügel links, dessen rechter Abhang, wie auf dem Bild, den Fuß des einen Mannes überschneidet, dessen linker Rand der Frau ganz links zur Unterstützung für die Ellbogen dient. Es wird sich hier nicht um eine Studie zum Bild, sondern um eine Skizze nach dem Bild oder nach der Basler Zeichnung handeln. Da diese beiden aber nicht von Dürer herrühren, so ist es wenig wahrscheinlich, daß die Frankfurter Federzeichnung von Dürers Hand ist. Aber es sind freilich Züge vorhanden, die Dürer sehr nahe stehen. Für mein Gefühl überwiegen die Bedenken.

Den groben Mannskopf mit stark verzeichnetem Hals (eine Zeichnung der Bremer Kunsthalle unter Nr. 9 publiziert) für Dürer auszugeben, ist ein starkes Stück. Die Echtheit des Monogramms erscheint auch den Herausgebern zweifelhaft, mit dem Monogramm schwindet aber die einzige Beziehung des Blattes zu Dürer. Nach der Mitteilung im Text fand sich die Zeichnung auf der Rückseite »of a very feeble South German pen drawing«. Die Rückseite scheint der Vorderseite durchaus wert zu sein. Die Zeichnung wird in die Jahre 1512—1517 versetzt. Wie die damals von Dürer gezeichneten Köpfe aussahen, war z. B. zu lernen von der (freilich etwas früheren) Berliner Zeichnung L. 18, dem Bildnis des Landauer 1511 (L. 75), dem Londoner Studienblatt 1511 (L. 246), der Zeichnung von 1515, früher bei Robert Dumesnil (L. 378), den beiden Bildnissen des Andreas Dürer in der Albertina von 1514 (L. 532 und 533), dem Bildnis des Kardinals Lang (L. 548).

Nr. 10, die weibliche Aktstudie im British Museum (früher bei Malcolm L. 92), war schon Lippmann zweifelhaft vorgekommen, der bei dieser Zeichnung an Hans Baldung dachte. Die Herausgeber der Dürer-Society aber schreiben die Zeichnung sehr überraschenderweise dem Bildhauer Conrad Meit zu. Als Vergleichsmaterial kann nur die kleine Anzahl plastischer Arbeiten Meits, meist in Buchsbaum geschnitten, herangezogen werden. Meinem Vermögen wenigstens erscheint der Sprung von diesen Statuetten zur Londoner Zeichnung zu kühn. Sie stimmt freilich

mit der geläufigen Zeichnungsweise Baldungs nicht ganz überein, doch finden sich Ähnlichkeiten, vor allem mit den Blättern des Karlsruher Skizzenbuches. Es möchte sich empfehlen, vorläufig diese fragliche Zeichnung unter Baldungs Namen weiterzuführen.

Nr. 12, eine Federzeichnung im Besitz des Herrn v. Lanna in Prag, eine angebliche Studie zur Radierung die Entführung eines Weibes auf einem Einhorn von 1516, ist sicher nicht von Dürer. Ob Fälschung oder Kopie (dann aber eine um die Figuren am Boden vermehrte Kopie) ist bei der minderen Qualität des Blattes gleichgültig.

Nr. 16, die Federzeichnung von 1526 der Sammlung v. Lanna in Prag, ein Studienblatt mit fünf nackten Figuren, ist sehr verdächtig. Sie stammt aus der Sammlung des Dr. Jurié in Wien, wurde aber (was die Herausgeber nicht angegeben) mit der Sammlung Joh. Chr. Endris 1891 in Wien bei Wawra unter Nr. 46 versteigert. Nach der Angabe des Katalogs zeigt das Papier das Wasserzeichen mit dem gekrönten Schild, worin zwischen zwei Lilien ein gekröntes I, unten am Schild das gotische b. Das ist das Wasserzeichen Nr. 11 bei Hausmann und allerdings das Papier, das Dürer in den 20er Jahren vielfach für Zeichnungen benutzt. Thausing, der an der Echtheit nicht zweifelte, hat das Blatt zuerst publiziert (II 289). Er hielt die Zeichnung, die er für eine Szene aus einem jüngsten Gericht ausgab, für eine Studie zu einem nicht ausgeführten Bild, das, nach einer seltsamen und unglaubhaften Vermutung, zwischen die Münchener Apostel als Mittelbild gestellt werden sollte. Die Herausgeber der Dürer-Society tun mir die unverdiente Ehre an, bei dieser Gelegenheit ein sonst glücklicherweise schon vergessenes Aufsätzlein aus meiner Jugend zu zitieren. Der Zeichnung geschah aber da nur beiläufig Erwähnung, Thausings wegen, dessen Meinung wiedergegeben werden mußte. Über die Echtheit wollte und konnte ich mich nicht äußern. Eine genaue Untersuchung der Zeichnung in späterer Zeit gab mir die Überlegung, die übrigens damals von einem maßgebenden Kenner geteilt wurde, daß das Blatt gefälscht sei. Die Gründe sind dafür schwer in Worte zu fassen. Gegen Dürer sprechen: der Hintergrund in sauberen engen Parallelstrichen, Augen und Blick des bärtigen Mannes, der Arm des knienden Mannes links, der Fuß des knienden Mannes rechts. Mehr aber als das und für mich ausschlaggebend Empfindung und Temperament, die Dürer fremd sind.

Im 2. Heft der Graphischen Künste 1906 S. 48 wird von Zoltan Takacs »eine unveröffentliche Zeichnung Dürers« publiziert. Die im Louvre bewahrte Federzeichnung stellt Christus vor Pilatus dar und ist mit der Jahreszahl 1518 und dem Monogramm bezeichnet. Lippmann hat das Blatt nicht aufgenommen, Ephrussi erwähnt es beiläufig bei der Grünen Passion, an die

es trotz des späten Datums erinnere. Die Zeichnung soll in zwei verschiedenen Tinten ausgeführt sein: Pilatus und die Architektur im Vordergrund rechts in einer dunkleren, Christus und die Häschergruppe links sowie die Architektur im Hintergrund in einer blasseren Tinte. Daraus schließt der Herausgeber, daß die Zeichnung in zwei verschiedenen Perioden entstanden sei: der Pilatus mit seiner architektonischen Umrahmung zur Zeit der Grünen Passion, also 1504, die ganze linke Seite und die Gebäude im Hintergrund bei der späteren Vornahme und Fertigstellung der Zeichnung im Jahr 1518. Daß Dürer eine Zeichnung aus früherer Zeit später einmal wieder vorgenommen und vollendet oder auch nur datiert hat, ist nach Thausings Vorgang mehrfach behauptet worden, immer nur aber, um eine nicht ohne weiteres glaubhafte Zeichnung zwiespältigen Charakters zu verteidigen. In diesem Fall ist aber, wenigstens für mein Gefühl, der Versuch, das Blatt in das Werk Dürers mit starker Empfehlung einzuführen, nicht geglückt. Die Komposition der linken Seite ist eine (recht langweilige) Nachahmung der gleichen Darstellung aus der Grünen Passion. Der dicke Mann, der auf Christus deutet, der behelmte Krieger, der Christus vorschiebt, der andere Gewappnete, wenigstens im Motiv des Anfassens am Mantel Christi, Spieße und Morgenstern im Hintergrund sind dem Vorbild entlehnt, freilich nicht in genauer Kopie, sondern nur in ungefährer Anlehnung, aber in um so lahmerer Ausführung. Das Portal, in dem Pilatus steht, zeigt Formen, die den Architekturen Dürers aus der Zeit der Grünen Passion nicht entsprechen. Damals und auch später noch gibt er immer Gewölbe von schwerer Konstruktion, die auf Säulen (nicht auf Pfeilern) ruhen. Ganz außerhalb der Dürerschen Kunstweise steht aber der bauliche Hintergrund, das Haus mit dem überhöhten Bogen im Erdgeschoß, der Loggia unter dem Dach und das andere Haus mit dem Treppengiebel. Mehr noch als die Formen ist die fehlerhafte perspektivische Verkürzung im angenommenen Jahr der Entstehung der Zeichnung (1518) für Dürer undenkbar.

Am Ende der Treppe, auf der Pilatus steht, ist die Halbfigur eines aufwärtsblickenden Mannes mit stark zurückgebogenem Kopf sichtbar. Die Blicke des so schauenden Mannes haben kein Ziel weder auf der Erde noch im Himmel dieser Zeichnung, also eine ganz zwecklose Füllfigur, die vielleicht von der Maria Magdalena auf der Kreuzabnahme der Grünen Passion angeregt ist.

Ich halte dieses Blatt des Louvre für eine alte Fälschung. Friedrich Lippmann hat richtig gesehen, als er die Zeichnung in sein Werk nicht aufnahm.

Nur mit Entrüstung kann ich ein Werk nennen, das Zeichnungen von Dürer in unvollkommener Weise vorführt:

Hans W. Singer. Drawings of Albrecht Dürer. London George Newnes o J. (1905) 4to Reprod.

Wenn die Absicht bestand, eine Anzahl der Zeichnungen Dürers in einer billigen Ausgabe zu bringen und in volkstümlicher Weise zu besprechen, so ist sie mit diesem Buch nicht erreicht worden. Nach welchem Gesichtspunkt die Auswahl getroffen wurde, ist mir wenigstens unklar geblieben. Das Jugendbildnis, der Hase und die Grüne Passion waren wohl unvermeidlich, dann aber finden sich Studien zu Kupferstichen, eine Kopie nach einem italienischen Stich und viele Zeichnungen herber Art, die am wenigsten geeignet sind, noch unbefangenen Menschen Freude an Dürers Zeichenkunst beizubringen. Ganz unerfindlich ist das Prinzip, nach welchem die Zeichnungen geordnet sind, weder chronologisch noch nach den Gegenständen. Vielleicht nach den Grundsätzen der neuzeitlichen Ästhetik. Darum macht dem Altväterischen von gediegenem Geschmack diese Sammlung auch den Eindruck von Kraut und Rüben. Wäre das Buch nur für den Gebrauch der Kunsthistoriker bestimmt (das ist aber weiß Gott nicht der Fall), so könnte man über die von Hans W. Singer geschriebene Einleitung mit dem milden Urteil: gänzlich belanglos hinweggehen. Da es aber für Menschen berechnet ist, die den Unwert der Einleitung nicht sofort erkennen werden, so muß auf die schiefen Urteile, die falschen Behauptungen, die argen Verkennungen hingewiesen werden. Ich gebe einige Zitate. Die Technik der Grünen Passion wird so erklärt: It is not impossible that Dürer may have seen some of the chiaroscuro woodcuts by Wechtlin or the Italians, and, being charmed with their picturesque qualities, may have desired to attempt similar work. Zunächst ist natürlich ohne weiteres klar, daß das Verhältnis umgekehrt ist, die Helldunkelholzschnitte sind als Nachahmungen der weißgehöhten Federzeichnungen auf grundiertem Papier entstanden. Die Beispiele aber von Helldunkelschnitten, die Dürer gesehen haben soll, sind sehr unglücklich gewählt, denn sie sind jünger als die vom Jahr 1504 datierte Grüne Passion. Wechtlin ist von Dürer beeinflußt, überhaupt erst seit 1506 für den Holzschnitt tätig, seine Farbenholzschnitte sind sicher später. Der früheste datierte Farbenholzschnitt in Deutschland, von Cranach, ist erst von 1506. Die italienischen Clairobscurs dürften noch später sein. Ugo da Carpi nennt in seiner bekannten Eingabe an die venezianische Signoria vom Jahre 1516 sein Verfahren: modo nuovo, cosa nuova e mai più non fatta, es kann also nicht schon zwölf Jahre vorher im Gebrauch gewesen sein. Es bedarf aber gar nicht des langen Beweises: aus historischen Gründen ist die Priorität der Zeichnung vor dem Farbenholzschnitt notwendig. Zum Holzschnitt der Großen Passion die Geißelung Christi (der zur Vergleichung

derselben Darstellung in der Grünen Passion herangezogen ist) wird bemerkt: ». . we find Dürer dividing his attention to a remarkable extent . . his heart and soul are so little wrapped up in the situation that he can coolly sit down to elaborate the medallion in the wall above the door. Where he attempts to depict lively action he as often as not overshoots the mark and falls into something little short of caricature.« Dann weiter: »In the Greater Passion Dürer draws solely upon his inspirations, in the Green Passion inspiration and reflection are closely wedded, while in the Little Passion and the Passion upon Copper reflection has got the upper hand, and devotion to conventional rules fettres his genius and paralyses his fancy. This tendency is one of the two things that spoilt Dürer. The other is his love of doing too much.« Das mag genügen. Zum Schluß wird noch Dürers Entwicklung mit der von — Nicolaes Maes verglichen. In demselben Jahr, das uns Wölfflins Dürer brachte, ist diese arge Verunglimpfung Dürers erschienen. Ein häßliches Zusammentreffen.

Dürers Skizzenbuch in der Dresdener Bibliothek ist endlich vollständig herausgegeben worden: R. Bruck, das Skizzenbuch von Albrecht Dürer in der Bibliothek zu Dresden, Straßburg Heitz 1905. Wir haben sehr lange auf diese Publikation warten müssen. Nur 40 Zeichnungen des Bandes, die A. v. Eye 1871 photographieren ließ, waren bisher bekannt gegeben. Die Dresdener Kunsthistoriker haben sich der Ehrenpflicht, diesen wertvollen Schatz alter Zeichenkunst, den die sächsische Hauptstadt überhaupt beherbergt, herauszugeben, immer entzogen. Nach jahrzehntelangem Harren wurde die Arbeit schließlich einem übertragen, der dazu von allen Zuständigen am wenigsten geeignet war. Über den Unwert des Textes zu dieser Ausgabe ist in dieser Zeitschrift schon gesprochen worden (XXVIII, 365). Der Rezensent Professor Ludwig Justi weiß hauptsächlich nur zu tadeln, daß Dürers Proportionslehre nicht mit ausreichender Kenntnis in der Einleitung behandelt wurde. Ich habe den herberen Vorwurf zu machen, daß der Herausgeber Beziehungen der Zeichnungen zu bekannten Werken oft nicht erfaßt hat. Wer Zeichnungen von Dürer herausgibt, dem sollte doch z. B. die Melancholie Zug für Zug geläufig sein. Robert Bruck offenbar nicht. Denn es ist ihm entgangen, daß der stereometrische Körper seiner Tafel 131 genau so auf der Melancholie (im Kupferstich natürlich gegenseitig) vorkommt, daß der Zirkel Tafel 134 mit dem Zirkel identisch ist, den die Melancholie in der Hand hält. Von großem Interesse, aber vom Herausgeber auch nicht erkannt, sind die Beziehungen des Skizzenbuches zum Gebetbuch des Kaisers. Freilich fand ich nirgends eine direkte Vorstudie, aber sehr vieles, was in der Art der Münchener Randzeichnungen gearbeitet ist. Der Lindwurm Tafel 130 ist verwandt

dem Drachen des Gebetbuches Hirth H 1, der kleine Mann auf Tafel 141, auch benutzt zum Holzschnitt Fig. 61 in der Unterweisung und Messung, hat Ähnlichkeit mit dem Arzt des Gebetbuches C 1. An den Stil und die Formen des Münchener Gebetbuches erinnern: die Madonna auf Tafel 81, die Schnörkel Tafel 114 und 140, der König Tafel 141, die Säule mit dem Ziegenbock und der Schnörkel Tafel 142. Auch einzelne der Faltenstudien sind mit den dekorativ konstruierten Gewändern des Gebetbuches in Zusammenhang zu bringen.

Das Skizzenbuch enthält namentlich Proportions- und andere Studien, die mit Dürers theoretischen Arbeiten in Verbindung stehen. Doch finden sich auch figürliche Darstellungen, von denen ich einige deshalb namhaft machen möchte, weil im Text ihrer nur ganz beiläufig Erwähnung geschieht. Der ältere Mann auf Tafel 29 zeigt keineswegs »gewisse Ähnlichkeit mit Pirkheimer«, sondern ist diesem so unähnlich wie möglich. Es ist zweifellos ein Bildnis von Kaiser Maximilian. Tafel 49, ein ganz ausgeführter Entwurf zu einem Christus vor Pilatus, der mit der gleichen Szene aus der Kupferstichpassion B. 7 zu vergleichen ist. Der Stich ist 1512 datiert, die Zeichnung dürfte aus demselben Jahr sein. Tafel 80, die Skizze einer säugenden Madonna. Das Kind mit überschlagenen Beinchen, ein hübsches Motiv, das im Dürerwerk nur einmal ähnlich vorkommt, auf dem Holzschnitt die heilige Familie mit musizierenden Engeln von 1511 (B. 97). Ich möchte die Zeichnung etwas später als den Holzschnitt ansetzen. Der heilige Petrus in ganzer Figur, datiert 1519, auf Tafel 125, ist sehr wichtig. Die Studie steht offenbar in Zusammenhang mit der gestochenen Apostelfolge, die unvollendet blieb. Die fünf Blätter (B. 48—50) sind 1514, 1523 und 1526 datiert. Petrus fehlt darunter. So also wie der Dresdener Entwurf sollte der Petrus der Folge aussehen. Das Datum 1519 beweist, daß Dürer sich mit der Fortsetzung der 1514 begonnenen Reihe, nicht erst 1523, sondern schon früher befaßt hat. Die »historische und allegorische Darstellung« auf Tafel 145 ist natürlich ein Salomo mit der Königin von Saba. Schwer zu datieren, etwa 1510. Wenn auch der Text ganz unbrauchbar ist und besser weggeblieben wäre, so ist es doch sehr erfreulich, daß wir das Dresdener Skizzenbuch endlich in einer vollständigen und verläßlichen Reproduktion besitzen. Der Dank dafür ist aber nicht an die Adresse des Herausgebers, sondern an die des Verlegers zu richten.

Ich bitte noch um die Erlaubnis, auf ein Büchelchen über Dürer hinweisen zu dürfen, das zwar keinen Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung machen kann, aber so hübsch zu lesen ist: Franz Servaes, Albrecht Dürer, Berlin, Bard Marquardt & Co. Wenig Geschichte und beinahe ohne Jahreszahlen. Als Leitmotiv möchte ich den Satz zitieren: »nichts soll uns ab-

halten, vom Zufällig-Zeitlichen in Dürer abzusehen und nur sein Dauerndes ins Auge zu fassen.« So ist Dürer dargestellt, wie ein besserer warmblütiger Kunstschreiber einen Modernen einführen und erklären könnte. Die kleine Schrift ist dem Andenken Anton Springers gewidmet, »der mich zuerst in das Studium Dürers einführte«. Nicht das treue Gedenken ist rührend, sondern mehr bemerkenswert die uneigennützige Zwecklosigkeit der Widmung an einen toten Professor, der nicht mehr nützen und nicht mehr empfehlen kann. Die zünftigen Kunsthistoriker sollten solche nützlich werbenden Bücher nicht geringschätzen, denn die bringen den Chor zusammen, dessen sie bedürfen. Für Dürer fehlt es an diesem Chor nicht, namentlich nicht seit dem Erscheinen von Wölfflins Buch. Wölfflin hat selbst seinem Buch nicht die Bedeutung eines endgültigen Werkes geben wollen. Dürer wird uns hier als ein Zugehöriger jener klassischen Kunst gezeigt, für deren Wertung Wölfflin Wege wies, denen wir gern gefolgt sind. Nur muß diese klassische Kunst auch außerhalb Italiens gesucht werden. Sehr rege ist jetzt die Schriftstellerei über Dürer. Was die Schüler und Anhänger Wölfflins nachtragen und ergänzen, das kann alles nicht das bringen, was am Buche des Meisters noch fehlt. Wer aber das ersehnte große Buch über Dürer schreiben will, der wird wahrscheinlich einsehen, daß er von den Ästhetikern abrücken und Dürer wieder in das helle Licht der Geschichte stellen muß.

Literaturbericht.

C. Hofstede de Groot. Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Uitgegeven door Teyler's Tweede Genootschap. Haarlem, De Erven F. Bohn, 1906. L und 406 S. 8°.

Dieses Verzeichnis wird der Erkenntnis Rembrandts unschätzbare Dienste leisten, da es genau, nach Möglichkeit erschöpfend und sehr bequem angeordnet ist.

In 1613 Nummern werden die über gerade 100 Sammlungen verteilten Zeichnungen aufgeführt (es fehlen nur noch die in der Sammlung R. Kann in Paris und die in Nordamerika befindlichen). Eine jede von ihnen ist eingehend und doch nicht zu ausführlich beschrieben, unter Angabe der Provenienz und der Reproduktionen. Soweit möglich ist auch die ungefähre Entstehungszeit angeführt.

Angeordnet sind sie alphabetisch nach Ländern, und innerhalb dieser nach Städten; ein sehr ausführliches Register stellt die behandelten Gegenstände zusammen. Ebenso ist ein Register der Sammlernamen beigefügt.

Eine wertvolle Einleitung bietet auf S. XIIf. ein Verzeichnis von 34 beglaubigten Zeichnungen, von denen die Forschung auszugehen hat; auf S. XX ff. folgen dann die wichtigsten Zeichnungen, nach der Zeitfolge geordnet, »die der Meinung des Verf. nach mit Bestimmtheit als Entwürfe für Gemälde oder Radierungen gelten dürfen oder mit derartigen Zeichnungen eine einheitliche Gruppe bilden«, sowie ein paar authentische Bildnisse Rembrandts und seiner Frau, zusammen 128 Blätter, die gleichfalls einen festen Grund abgeben und noch durch mindestens 14 Nummern hätten vermehrt werden können, welche ich in meinem Verzeichnis der Radierungen Rembrandts (1895) bei Bartsch 37, 74, 92, 198 und 340 darüber hinaus angebe;[1]) auf S. XXXII werden als sicher zu datierende Zeichnungen aus den folgenden praktisch gewählten Jahrzehnten angeführt:

---

[1]) Nur hätten die zweifelhaften Radierungen Bartsch 308 und 357, die wahrscheinlich von Livens herrühren, nicht als Beglaubigung (für Nr. 1008) angeführt werden sollen.

zwischen	1629	und	1638	50	Blätter
„	1639	„	1648	36	„
„	1649	„	1658	20	„
„	1659	„	1669	19	„

S. XXXVII ff. endlich stehen Bemerkungen über Technik und Material, die gleichfalls bei der Bestimmung der Echtheit und der Entstehungszeit gute Dienste leisten können.

Wenn der Verf., hierin überhaupt seiner Neigung folgend, bei der Aufnahme von Blättern sehr weitherzig vorgegangen ist, so ist das angesichts der erstrebten Vollständigkeit nur durchaus zu billigen; denn die kritische Sichtung bildet eine Frage, welche gesondert zu behandeln ist. Von den 1613 (oder eigentlich 1612 Nummern, da 1085 als doppelt aufgeführt fortfällt) bezeichnet er selbst etwa 150 als mehr oder weniger zweifelhaft oder als Kopien. Doch werden noch mehr auszuscheiden sein, wie ich im Repertorium 1894, 1900 und 1902 auszuführen gesucht habe.

Da jetzt ein großer Teil der Zeichnungen Rembrandts in ausgezeichneter Wiedergabe vorliegt, so werden die beglaubigten Blätter in möglichst chronologischer Folge unter Verweisung auf die Reproduktionswerke (denn mit den Originalen kann nicht so verfahren werden) zusammenzustellen sein; dazu werden diejenigen Blätter zu fügen sein, welche vermöge ihrer künstlerischen Handschrift sich diesen genau angliedern lassen. Dann erst wird man übersehen können, welche der übrig bleibenden Zeichnungen aus inneren Gründen sich Rembrandt werden zuschreiben lassen, bei welchen solches mehr oder weniger zweifelhaft bleibt, und welche ganz ausgeschieden werden müssen. Im Hinblick auf eine Arbeit dieser Art bleibt es zu bedauern, daß dem Verzeichnis nicht gleich eine Zusammenstellung der allgemein verbreiteten Reproduktionen unter Hinweis auf die Katalognummern beigefügt worden ist. Dann hätte man wenigstens sehen können, welche von diesen Blättern der Verf. verwirft. Da ich Lippmann Nr. 96 (das Urteil Salomonis, in Dresden) und 171 (Landschaft, bei Bonnat) nicht in dem Katalog finde, möchte ich annehmen, daß solches bei ihnen zutrifft. — Einige Blätter, wie Lippmann Nr. 10, L. H. de Gr. Nr. 48b, 59, deren Echtheit doch wohl als feststehend anzunehmen ist, habe ich anderseits in dem Verzeichnis nicht finden können.

W. v. Seidlitz.

Ausstellungen.

Die Leihausstellung in der Guildhall zu London. — Sommer 1906. — Hauptsächlich niederländische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die Sommerausstellungen der Corporation of London treten seit einigen Jahren in Wettbewerb mit den Winterausstellungen der Londoner Akademie. »Flemish and modern belgian painters« lautete diesmal der Titel der Guildhall-Veranstaltung. Kunsthistorisch lehrreich war allein der erste Saal, der mit niederländischen Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts ausgestattete. Die vlämischen Maler des 17. Jahrhunderts waren auffallend kärglich vertreten, in Anbetracht des reichen Schatzes an guten Werken von Rubens und van Dyck, die in britischem Privatbesitze zu finden sind. Daß Frans Hals in unpassendem Zusammenhang erschien, war gewiß nicht nötig.

Niederländische »Primitive« sind in den letzten Jahren so oft ausgestellt worden, daß viel Neues nicht erwartet werden konnte. Dennoch gelang es bei dem unvergleichlichen Reichtum des englischen Privatbesitzes einige bisher nicht ausgestellte Stücke zugänglich zu machen. Die meisten Tafeln waren von der Ausstellung in der Londoner New Gallery (1900) oder von der großen Brügger Ausstellung (1902) bekannt und sind in meinen ausführlichen Berichten über diese Veranstaltungen im 23. und 26. Bande dieser Zeitschrift besprochen. Ich versehe die Nummern, die in der New Gallery vertreten waren, mit *, die gelegentlich der Brügger Ausstellung besprochenen mit †. Im Kataloge der Guildhall, der wissenschaftliche Allüren zur Schau trägt, im Grunde aber ganz naiv ist, sind die Bilder ungefähr in historischer Folge aufgeführt.

1*†. »Hubert van Eyck«, Die Frauen am Grabe Christi (Sir Frederick Cook). Über dieses viel besprochene Bild vermag ich meinen früheren Bemerkungen nichts Wesentliches hinzuzufügen. Ich kann nicht finden, daß durch die vielen Bemühungen der letzten Jahre die Scheidung der Hände im Genter Altare geglückt sei.

2†. »Hubert van Eyck«, Bildnis eines Mannes (Hermanstadt). Die vom Guildhall-Katalog als der »general opinion« entsprechend bezeichnete Umschreibung dieses Meisterwerkes von Jan auf Hubert van Eyck scheint mir schlecht begründet zu sein.

3. »John van Eyck«, Maria mit dem Kinde (Ch. Weld-Blundell). Die in der Literatur überall erwähnte, in Brügge nicht ausgestellte Ince Hall-Madonna trägt die Inschrift »Completum anno domini MCCCCXXXII per Johannem de Eyck. Brugis. Als ikh kan«. Eine Kritik dieser Inschrift und des Bildes in Volls Eyck-Buch. Die Malerei liegt unter einem ungewöhnlich schweren, trüben Firnis und ist vielfach durch alte Retuschen entstellt. In einigen Partien tritt die Kunst Jan van Eycks in Zeichnung und Färbung mit genügender Deutlichkeit hervor. Ich halte daran fest, daß wir in der Ince Hall-Madonna ein Original des Meisters besitzen, mit später aufgemalter, vermutlich nach der Rahmeninschrift kopierter Signatur.

4. »John van Eyck«, Stifterbildnis in Halbfigur (Alfred Brown). Der Grund ist übermalt, das Täfelchen wohl ein Ausschnitt aus einem Altarflügel. Gute niederländische Arbeit von 1450 etwa, dem Dierick Bouts nahe, besonders in der Handform und dem biederen Ausdruck des mageren Kopfes.

5†. »John van Eyck«, Die Bischofsweihe (Duke of Devonshire). In der älteren Literatur als signiertes Werk Jan van Eycks vielfach genannt, wird die schwache, überdies stark übermalte Tafel jetzt für die Arbeit eines um 1510 tätigen Meisters gehalten, der die Darstellung des Abschieds eines jugendlichen Heiligen (Nr. 24 unserer Ausstellung, ebenfalls im Besitze des Duke of Devonshire) geschaffen hat.

6. »John van Eyck«, Stifterporträt (H. C. Howard). Diese trockene, peinliche und kalte Arbeit hat mit Jan van Eyck nichts zu tun. Von W. Hollar als Bildnis des Thomas Beckett vermeintlich nach Jan van Eyck radiert.

7†. »John van Eyck«, Triptychon mit der Madonna im Mittelfelde (Helleputte, Löwen). Über den höchst befremdlich wirkenden Flügelaltar habe ich meiner gelegentlich der Brügger Ausstellung publizierten Notiz nichts hinzuzufügen.

8. »School of Roger v. d. Weyden«, Christus am Kreuze mit Trauernden (Pablo Bosch, Madrid) Abgeb. Les Arts, Okt. 1903, S. 20. Genaue Kopie nach dem Mittelbilde des Roger-Altares in Wien, mit Hinzufügung dreier Frauen auf der rechten Seite.

9. »Roger van der Weyden«, Beweinung Christi (Earl of Powis). Diese vortreffliche Tafel habe ich schon erwähnt, als ich über das in der Komposition teilweise übereinstimmende Bild sprach, das die Brüsseler Galerie auf einer Auktion in Genua gekauft hat (†). Eine dritte Wiederholung hat das Kaiser Friedrich-Museum in Berlin aus italienischem Privatbesitze vor einigen Jahren erworben. Gemein haben die drei Tafeln nur die mittlere Hauptgruppe, Maria mit dem Leibe

Christi. In Brüssel und Berlin ist links Johannes angefügt, in Brüssel außerdem rechts die kniende Magdalena, an deren Stelle in Berlin eine Stifterfigur erscheint. In dem Londonere Exemplar finden wir einen Geistlichen dort, wo in Berlin der Donator kniet, und links an Stelle des Johannes den eigentlichen Donator mit dem hl. Hieronymus. Von den drei annähernd gleichwertigen Varianten steht das englische Bild dem Roger v. d. Weyden am nächsten, das Berliner am fernsten. Während die fremdartige Färbung des Brüsseler Stückes auf der Ausstellung in Brügge auch denen auffiel, die in der Zeichnung die Hand Rogers erkennen wollten, zeigt das Bild im Besitz des Earl of Powis die helle und kühle Farbe, die dem Meister gewöhnlich eigen ist.

10. »Roger v. d. Weyden«, Madonna in Halbfigur (Michel van Gelder). Eine der vielen Varianten der säugenden Madonna im Roger-Stil, schwache Arbeit. Eine in der Komposition genau entsprechende Halbfigur, ebenfalls mit Brokatfond, in der Sammlung Traumann zu Madrid.

11†. »Roger v. d. Weyden«, Porträt eines jungen Mannes (Ch. L. Cardon, Brüssel). Soweit der schlechte Zustand ein Urteil gestattet, in der Tat von Roger.

12. »Roger v. d. Weyden?«, Kreuzabnahme (Rikoff, Paris). Unbedeutendes Bildchen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, ohne Zusammenhang mit Roger.

13†*. »Hugo v. d. Goes«, Der hl. Victor (?) mit dem Stifter (Glasgow). »Maître de Moulins«, wie jetzt allgemein geglaubt wird. Siehe meine Notiz im 23. Bande dieser Zeitschrift (S. 258).

14. »Hugo v. d. Goes«, Die Anbetung der Könige (Corporation of Bath). Publiziert in »the Connoisseur«, November 1904 als »Memling«. Den Typen nach im Zusammenhang mit v. d. Goes, in der Ausführung für diesen Meister zu schwach, wahrscheinlich Kopie nach ihm.

15. »Hugo v. d. Goes«, Madonna in Halbfigur (Ch. L. Cardon, Brüssel). Aus der Nachfolge Rogers.

16†. »Dieric Bouts«, Moses und Gideon (Ch. T. D. Crews). Zwei zusammengefügte Flügelbilder, von dem Meister der Himmelfahrt Mariä, der mit Albert Bouts identifiziert wird.

17. »Dieric Bouts«, Anna selbdritt (Michel van Gelder). Interessante, gut erhaltene Tafel, die auf der Vente Ch. Stein in Paris vorkam, von einem holländischen Maler, der dem Meister der Amsterdamer Virgo inter virgines nahe steht.

18†. »Memling«, Porträts Moreels (Brüssel).

19†. »Memling«, Porträt der Gattin Moreels (Brüssel).

20. »Memling«, Triptychon, Maria mit dem Kinde und Maria mit dem erwachsenen Heiland (Michel van Gelder). Reizende Miniaturmalerei

von Gerard David, ähnlich einem, merkwürdigerweise bisher ganz übersehenen, Diptychon im Nationalmuseum zu München.

21†. »Memling«, Triptychon, die berühmte Chiswick-Madonna (Duke of Devonshire). Als Schöpfung Memlings aus der Zeit um 1468 allgemein anerkannt.

22†. »Dieric Bouts«, Der Ev. Lukas die Madonna malend (Ld. Penrhyn). Die gelegentlich der Brügger Ausstellung geäußerten Zweifel möchte ich in schärferer Form wiederholen. Möglicherweise handelt es sich um eine Kopie nach Dierick.

23. »Early flemish school«, Johannes auf Patmos (W. B. Chamberlin). Süddeutsch um 1460.

24†. »G. David«, Abschied eines Heiligen (Duke of Devonshire). Siehe oben unter Nr. 5.

25. »Petrus Cristus«, Porträt Edward Grimstons (Earl of Verulam). Nach der Inschrift auf der Rückseite der Tafel (Petrus XPI me fecit A. 1446) allgemein anerkannt und in der Literatur überall erwähnt.

26†*. »Dieric Bouts«, Die Madonna im Garten (Mrs. Stephenson Clarke). Im Zusammenhang mit D. Bouts, wie früher notiert.

27†*. »Memling«, Köpfe von Juden und Soldaten, Fragment aus einer Kreuzigung (R. Brocklebank). Stark übermalt. In der New Gallery 1900 als »Matsys« ausgestellt, damals von mir Memling zugeschrieben.

28*. »Memling«, Thronende Madonna (Duke of Westminster). Kopie nach dem Mittelfelde des Memling-Altares in den kunsthistorischen Sammlungen zu Wien, mit Fortlassung des Stifters und anderen kleinen Änderungen namentlich ganz anderer Landschaft. Der Maler dieser hübschen Tafel gehört nicht zur Memling-Schule, sondern der späteren Brügger Kunst auf der Stilstufe Gerard Davids an.

29†*. »Unknown painter of Bruges«, Thronende Madonna (Earl of Northbrook). Überall anerkannt als besonders hübsche Arbeit des Meisters, den wir jetzt Ysenbrant nennen.

30†. »Petrus Cristus«, Beweinung Christi (Ad. Schloß, Paris).

31†*. »Hugo v. d. Goes«, Die Madonna im Grünen (Mrs. Stephenson Clarke). Wie Nr. 26 im Zusammenhang mit D. Bouts.

32. »Memling«, Die Madonna in Halbfigur (Sir Julius Wernher). Die aus Florenz stammende, bisher nirgends erwähnte Tafel zeigt einen ungewöhnlichen, schweren Kopftypus mit verhältnismäßig niedriger Stirn, ähnlich wie die strenge Halbfigur in der National Gallery zu London. Das Kind ist in seiner Bewegung merkwürdig gut gezeichnet und vorzüglich in den engen Raum gefügt. Das Bild scheint eine frühe Arbeit Memlings zu sein.

33. »Bruges school«, Anna selbdritt (Pablo Bosch, Madrid). Unbedeutender Niederländer von 1520 etwa.

34, 39†. »Painter of Brabant«, Diptychon, Christus am Kreuz, Philip Hinckaert als Donator (Ch. T. D. Crews). In Brügge von Martin Colnaghi ausgestellt. Interessant als Arbeit eines Brüsseler Malers aus der Zeit um 1470, mit einem Nachklang der Rogerschen Gestaltung in der Figur der klagenden Magdalena.

35. »Memling«, Flügelaltar mit der Madonna im Mittelfelde (Mrs. Alfred Morrison). Genaue Kopie des Triptychons von Memling in Wien, mit den Johannes-Gestalten auf den Flügeln, statt des Stifters einem knienden Engel. In der Färbung ganz abweichend von Memling und gewiß nicht in der Werkstatt dieses Meisters entstanden, vielmehr von einem Maler, dessen persönlicher Stil erkennbar und der auch sonst nachweisbar ist. Von derselben Hand rührt das merkwürdige Triptychon in der Londoner National Gallery her, das gelegentlich für Geertgen tot St. Jans — mit Unrecht — in Anspruch genommen worden ist. Der Engel zur Rechten im Flügelaltar der Mrs. Morrison stimmt im Bewegungsmotiv und in den Falten mit einem der hübschen Engel in dem Bilde des Meisters des Todes Mariä überein, das aus Ince Hall in der Guildhall zu sehen war (s. unten Nr. 51). Da der Maler in dem einen Werke also unselbständig erscheint, wäre die Möglichkeit zu erwägen, ob nicht sein anderes Werk, das in der National Gallery auch kopiert wäre — etwa nach Geertgen tot St. Jans. Und wenn Herr Dr. Cohen Recht hat — was mir wahrscheinlich vorkommt — indem er derselben Hand die Matsys-Madonna im Germanischen Museum zu Nürnberg zuschreibt, so steht dieser Maler auch mit Quentin Matsys in Beziehung.

36. »Memling«, Bildnis eines Mannes (Ch. L. Cardon, Brüssel). Schwache Arbeit von 1490 etwa, Memling ganz fern.

37†. »Memling«, Triptychon, Madonna vor einer Nische stehend (James Mann). Die öfters vorkommende Komposition, die mit dem Flémalle-Meister in Zusammenhang gebracht worden ist.

38. »Memling«, Porträt eines jungen Mannes (James Mann). Dieses tüchtige, um 1480 entstandene Bildnis ist offenbar von derselben Hand wie der »Holbein« zu Bergamo (Sammlung Carrara, Anderson 12587), wie ich glaube vom Meister der Ursula-Legende, dessen Werk ich auch sonst gegen früher wesentlich vergrößern kann. So besitzt das städtische Museum zu Freiburg i. Br. ein charakteristisches Altärchen von diesem Brügger Maler.

40. »Quentin Matsys«, Die Wechsler (Viscount Cobham). Die berühmte Komposition, die mit leichten Varianten oft vorkommt, z. B. in Windsor Castle (abg. Spemanns »Museum« II 67). Wahrscheinlich geht diese Komposition auf Marinus, nicht auf Matsys, zurück.

41. »Quentin Matsys«, Maria mit dem Kinde in Halbfigur (Pablo Bosch, Madrid). Abgeb. Les Arts, Oktober 1903, S. 19. Das an der Brust der Mutter schlummernde Christkind im wesentlichen kopiert nach dem schönen Bilde vom Meister des Todes Mariä in Cambridge. In den Typen dem Meister der Magdalenen-Legende verwandt, aus dessen Werkstatt eine große Zahl unbedeutender Madonnen in Halbfigur hervorgegangen ist.

42. »Quentin Matsys«, Maria mit dem Kinde (Sir Julius Wernher). Dieselbe Komposition wie in der Münchener Pinakothek (Nr. 132, Bruckmann Pigmentdruck). Das Exemplar in München ist besser und kann eher für ein Original des großen Meisters gehalten werden.

43. »Quentin Matsys«, Maria mit dem Kinde thronend (Earl of Northbrook). Dieselbe Komposition wie im Rijksmuseum zu Amsterdam (Nr. 1529) und im Palais des Prinzen Leopold in Berlin. Das zugrunde liegende Original von Matsys ist mir nicht bekannt. Das berühmte Bild im Kaiser Friedrich-Museum ist ganz abweichend in der Komposition.

44. »Quentin Matsys«, Der hl. Hieronymus (Duke of Fife). Die unendlich oft vorkommende Halbfigur geht, wie neuerdings erkannt worden ist, auf Dürers in den Niederlanden geschaffenes Original zurück. Die allermeisten Exemplare, wie auch das hier ausgestellte, erinnern in Form und Farbe an den Meister des Todes Mariä.

45†. »Quentin Matsys«, Profilporträt eines alten Mannes (Mad^me^ André, Paris). Der merkwürdige »Quintinus Metsys Pingebat anno 1513« signierte, auf weißem Grund höchst effektvoll gemalte Charakterkopf wurde in Brügge von den meisten Kritikern mit Recht anerkannt.

46. »Gerard David«, Kreuzabnahme (Carvalho, Paris). Publiziert in v. Bodenhausens David-Buch und im Burlington Magazine (Januar 1905). Im Gegensatz zu v. Bodenhausen halte ich das ziemlich schlecht erhaltene Exemplar ebensowenig für ein Werk Davids wie die nahe verwandten Tafeln in den Uffizien und bei Herrn v. Hoschek in Prag. Das Werk von David, auf das diese drei Kreuzabnahmen zurückgehen, ist das leider verschollene, von v. Bodenhausen zu ungünstig beurteilte Gemälde, das J. Dingwall 1857 auf der Manchester Ausstellung gezeigt hat. Die drei genannten Repliken scheinen von Ysenbrant herzurühren.

47. »Gerard David«, Die Madonna sitzend im Grünen (Pablo Bosch, Madrid). Publiziert Les Arts (Oktober 1905) und in v. Bodenhausens David-Buch. Diese liebliche Komposition existiert mindestens dreimal, außer bei Señor Bosch bei Mrs. Stoop (s. unter Nr. 52) und im Antwerpener Museum. v. Bodenhausen erkennt keines dieser Tafeln als Original von Davids Hand an, das bei Mrs. Stoop kennt er übrigens nicht. Die Entscheidung ist sehr schwer. In London, wo die beiden

besten Exemplare nebeneinander standen, erschien das spanische Bild kühler, zarter und mehr in Davids Art als das englische, das dem Adriaen Ysenbrant näher steht. Vielleicht hat v. Bodenhausen Recht und das eigentliche Original ist nicht bekannt.

48. »Gerard David«, Maria mit dem Kinde (J. Rikoff, Paris). Schwach, in der Art Ysenbrants.

49, 50*. »Gerard David«, Die sechs aus der Somzée-Sammlung bekannten Legenden-Szenen, die aus Valencia stammen (Lady Wantage). Allgemein anerkannt und vermutlich zu dem großen Annen-Altar gehörig, der sich zurzeit im Pariser Kunsthandel befindet.

51. »Early flemish school«, Maria mit dem Kinde und musizierenden Engeln (Weld Blundell). Reizende Schöpfung vom Meister des Todes Mariä, bisher hauptsächlich bekannt durch eine rühmende Notiz von Carl Justi (Jahrb. d. pr. Ksts. XVI. S. 24), dem die Tafel als des Meisters schönstes Bild erschien.

52. »Adriaen Ysenbrant«, Die Madonna sitzend im Grünen (Mrs. Frank Stoop). Vgl. unter Nr. 47.

53. »Jérome Bosch«, Der segnende Christus (Pablo Bosch, Madrid). Der bekannte, von Matsys ausgehende Kompositionstypus, dem auch der Meister des Todes Mariä gefolgt ist (sein Bild im Louvre), unbedeutend in der Ausführung und gewiß nicht von Bosch, der in Komposition und Typik eigene Wege geht.

54. »Jan Gossaert«, Die Anbetung der Könige (W. E. S. Erle Drax). Schlechte Wiederholung einer beliebten Komposition, die in Dresden (Nr. 806A), im Palazzo bianco in Genua und sonst als Mittelstück von Flügelaltären vorkommt. Keine der mir bekannt gewordenen Ausführungen ist gut genug, als daß ich den Urheber der Komposition nennen könnte.

55. »Gossaert«, Porträt eines älteren Mannes (Ch. L. Cardon, Brüssel). Derb und Gossaert ganz fern, niederländisch, von 1520 etwa.

55A. »Painter of Bruges«, Brustbild Christi (Sir Richard Holmes). Durch seine Herkunft interessant — dieser Christus hing bis 1868 über dem Bett des Königs von Abessinien —, sonst ohne Bedeutung und eher spanisch als niederländisch.

56. »Gossaert«, Madonna in Halbfigur (Sir Julius Wernher). Schwach, in entferntem Zusammenhang mit dem Meister des Todes Mariä.

57†. »Gossaert«, Frauenbildnis, vermeintlich Isabella von Österreich (Ch. L. Cardon, Brüssel). Die hübsche Halbfigur erscheint etwas modernisiert und versüßt durch Restaurierung, ist deshalb schwer zu beurteilen. Anklänge an Gossaert sind wahrzunehmen. Die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit beruht ausschließlich auf dem »Y« mit der Krone links oben im Grunde. Und für die Echtheit dieser Zeichen

möchte ich nicht einstehen. Die Dame ist durch das Gefäß, das sie in den Händen hält, als Magdalena charakterisiert. Das widerspricht der Bestimmung. Vielleicht haben wir überhaupt kein Porträt vor uns, sondern eine jener höfisch eleganten heiligen Magdalenen, wie sie der Meister der weiblichen Halbfiguren so oft malte. Mit diesem Maler hat die Tafel übrigens dem Stil nach nichts zu tun.

58†*. »Gossaert«, Madonna in Halbfigur (Earl of Northbrook). Als »Orley« publiziert in meinem Werk über die Brügger Leihausstellung.

59†. »Gossaert«, Madonna in ganzer Figur am Brunnen sitzend (Glasgow). Genaue Wiederholung des weit besser erhaltenen Bildes in der Ambrosiana zu Mailand, als »Orley« von mir des öfteren erwähnt.

59A. »Ambrose Benson«, Beweinung Christi (Professor How). In der Tat von dem namentlich in Spanien stark vertretenen Nachfolger Gerard Davids, dem eine Hypothese Hulins zu seinem Namen verholfen hat.

60. »Gossaert«, Maria mit dem Kinde thronend zwischen dem hl. Ludwig und der hl. Margarethe (Weld-Blundell). Das bedeutende und eigenartige Altarbild bot der Kunstkritik eine schwere und neue Aufgabe. Die durch die Anwesenheit des hl. Ludwig nahegelegte Abschiebung der Tafel in die dunklen Regionen der französischen Kunst, wäre vielleicht auch durch den Frauentypus mit der merkwürdig kurzen und stark gestülpten Nase zu begründen (in der französischen Skulptur begegnen wir solchen Typen). Sollte die weibliche Heilige mit dem auffällig betonten Drachen die hl. Martha sein, statt der hl. Magdalena, so würde der Hinweis nach Frankreich verstärkt. Andererseits verrät die prachtvolle Glut der Färbung, das ausgebildete Helldunkel, vielleicht auch die Zeichnung des Christkindes Schulung an der Kunst Jan van Eycks, im besonderen an der Pala-Madonna. Sicher erscheint, daß die Tafel nicht vor 1510 entstanden ist.

61. »Joachim Patenier (?)«, Maria mit dem Kinde in Halbfigur (J. Rikoff, Paris). Die öfters vorkommende Komposition, die G. David in dem Bilde der Sammlung Traumann in Madrid benutzt hat (vgl. meine Notiz im Jahrb. d. pr. Ksts. 1906 S. 144). Das hier ausgestellte Exemplar ist, soweit bei ungünstiger Aufstellung zu urteilen war, eine Fälschung. Eine andere Fälschung mit dieser Komposition war kürzlich im Pariser Handel.

62†*. »Adr. Ysenbrant«, Vision des hl. Ildefonso (Earl of Northbrook). Allgemein anerkannt.

63. »Flemish artist of the sixteenth century«, Catherina von Aragon (Capt. E. G. Pretyman). Die etwas beschädigte Malerei erinnert an Ysenbrant. Daß Catherina von Aragon dargestellt sei, ist höchst zweifelhaft.

64. »Joost v. Cleve«, Maria mit dem Kinde (Max Wassermann, Paris). Kopie nach dem Meister des Todes Mariä.

65. »Michiel v. Coxcien«, Christus mit dem Kreuz (Pablo Bosch, Madrid). Gutes spanisches Bild von 1550 etwa.

66†. »Orley«, Margarete von Österreich (Carvalho, Paris). In Brügge von Kleinberger ausgestellt. Ein allegorisch verkleidetes Porträt seiner Gönnerin hat Orley in die Tafel mit Christus am Kreuz im Museum zu Rotterdam eingefügt.

67†*. »Orley«, Karl V. zu Pferde (Earl of Northbrook). Schon 1899 in dieser Zeitschrift (S. 332) Cornelis Engelbrechtsen zugeschrieben. Dargestellt ist ein ritterlicher Heiliger, nicht Karl V.

68. »Orley«, Brustbild einer Dame (Wm. Asch). Eine Magdalenenfigur in der Art des Meisters der weiblichen Halbfiguren, im Stil aber abweichend und vom »Meister mit dem Papagei«, über den ich in »Onze Kunst« 1906 S. 35 geschrieben habe. In der Komposition entsprechend der Halbfigur, die in der Sammlung Ruhl vorkam und von der das Staedel-Institut eine schlechte Kopie besitzt.

69. »Artist unknown«, Porträt einer Frau (R. Brocklebank). Niederländisch um 1560, in der Art des Pieter Pourbus.

70†. »Patenier«, Maria mit dem Kinde (G. Dreyfus, Paris). Brügger Schule um 1550, unbedeutend.

71. »Orley«, Porträt einer Dame (Earl of Normanton). Stark übermalt und deshalb nicht recht zu beurteilen.

72. »Joost v. Cleve«, Porträt eines jungen Mannes (Earl of Wemys). Übermalt, in der Art Jan Gossaerts.

73. »Flemish painter of the sixteenth century«, Abendmahl Christi (Duke of Rutland). Dieselbe Komposition in Brüssel, Lüttich, Nürnberg, Bern (Privatbesitz), in der Sammlung Cook (Nr. 77 s. unten) und a. a. O. Die meisten Repliken sind datiert, diejenige beim Duke of Rutland, soweit ich sehe, mit dem ältesten Datum, von 1527. Der Meister, den man nach seiner Lieblingskomposition als den »Meister des Abendmahls« bezeichnen sollte, ist ein stark italienisierter Südniederländer, von dem andere Werke in großer Zahl nachweisbar sind. Er hat einen fruchtbaren Werkstattbetrieb geleitet, so daß fast alle seine Kompositionen in mehreren Exemplaren, öfters in sehr liebloser Ausführung vorkommen. Ein besonders gutes Werk seiner Hand ist der Abschied Christi von seiner Mutter in Glasgow (Nr. 79 s. unten), tüchtig die Kreuztragung, die in der Bonner Universität und bei Frau Prof. Bachhofen in Basel zu finden ist. — In unserem Abendmahl ist die Figur Christi übermalt.

74. »Herri de Bles«, Triptychon mit der Anbetung der Könige in der Mitte (Pablo Bosch, Madrid). Das Mittelbild ist eine genaue,

schwächere Wiederholung einer Tafel im Besitz der Frau v. Stein auf Groß Kochberg (ausgest. auf der Erfurter Ausstellung, Nr. 66b), die vom Meister des Abendmahls herrührt (s. unter Nr. 73 oben).

75. »Lucas de Heere«, Mary Tudor (Sir Cuthbert Quilter). Das schöne Porträt aus der Zeit um 1540 scheint von einem englischen Holbein-Nachfolger herzurühren, mit den wenigen gesicherten Werken de Heeres stimmt es nicht vollkommen überein. Die Bestimmung der Dargestellten ist höchst zweifelhaft.

76. »Joost v. Cleve«, Porträt eines älteren Mannes (Earl of Wemys). In der Tat von dem Meister des Todes Mariä.

77. »Flemish school of the sixteenth century«, Abendmahl Christi (Sir Fr. Cook). Vgl. unter Nr. 73 oben. Datiert 1531, wie das Brüsseler Exemplar.

78†*. »Jan v. Hemessen«, Berufung des Apostels Matthäus (Earl of Northbrook). Wegen der fragwürdigen Signatur auf der schlechten Kopie im Antwerpener Museum geht diese schöne Tafel, die durchaus den Stil des Marinus zeigt, immer noch unter Hemessens Namen.

79. »Lambert Lombard«, Christi Abschied von seiner Mutter (Glasgow). Meister des Abendmahls (vgl. unter Nr. 73 oben).

80. »Pieter Pourbus«, Porträt einer Frau (Sir Ch. Turner). Unbedeutend und gewiß nicht von Pieter Pourbus.

Unter den vlämischen Bildern des 17. Jahrhunderts war ein gutes, historisch wichtiges Männerporträt (Nr. 109) ausgestellt, das dem Brügger Museum seit 1904 gehört. Dem Kostüm nach um 1575 entstanden, ist dies Bildnis, das den Hofmedikus Petrus Ricart-Jeanne Scharon darstellt, signiert »Francisco pourbus fecit« und ein Werk des älteren Malers dieses Namens, nicht des jüngeren, wie der Guilhall-Katalog angibt. Da dem älteren Frans Pourbus in Galeriekatalogen arg mitgespielt wird, sollte man die Reihe seiner gesicherten Arbeiten endlich zusammenstellen. Bezeichnete Porträts von ihm, von dem hier ausgestellten abgesehen, gibt es im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin und in Dresden.

Friedländer.

Die Ausstellung altdeutscher Kunst im Burlington Fine Arts Club zu London. — Sommer 1906.

Die mit Sorgfalt vorbereitete Ausstellung, die während der Sommermonate 1906 im Burlington Fine Arts Club stattfand, enthielt nicht nur Gemälde, sondern auch Zeichnungen, Medaillen, Holzschnitzereien, Arbeiten in Silber und gab, soweit die Räumlichkeit erlaubte, ein vollkommenes Bild von dem, was der reiche britische Privatbesitz von der älteren deutschen

Kunst besitzt. Übrigens hatten auch öffentliche Sammlungen, wie das South Kensington Museum und die Galerien von Glasgow und Dublin ausgestellt. Der Berichterstatter kann sich kurz fassen, da der mit mustergültiger Genauigkeit und Sachkenntnis verfaßte Katalog viele Ergebnisse der Veranstaltung für das Studium der deutschen Kunst festhält. Drei englische Kunstforscher der jüngeren Generation, die Herren Campbell Dodgson, S. Montagu Peartree und Alban Head, hatten sich in die Aufgabe, den Katalog zu verfassen, geteilt und wohl auch beim Zusammentragen der ausgestellten Dinge wesentlich mitgewirkt.

Ich begnüge mich mit einer raschen Aufzählung der kunsthistorisch interessanten Gemälde. Einigen meiner Bestimmungen hatte der Katalog in seiner zweiten, endgültigen Fassung schon freundliche Aufnahme gewährt.

Der jüngere Holbein war grundsätzlich ausgeschlossen. Mit Recht, insofern als er in stattlicher Erscheinung, wie er aus dem englischen Privatbesitz hervorgetreten wäre, das Gesamtbild arg aus dem Gleichgewicht gebracht hätte. Abgesehen von Holbein, der lange auf britischem Boden gelebt hat, ist die altdeutsche Malerei recht spärlich in England vertreten, weil — zum Glück für uns — zu jener Zeit, als englische Sammellust mit überlegenen Mitteln und überlegenem Verständnis auf dem Festlande jagte, die Reste der altdeutschen Malkunst nicht eben hoch in der Schätzung standen. Imponierend war das Bild nicht, das sich in den Klubräumen darbot, soweit die Malkunst beitrug, während die unvergleichliche Meisterschaft der deutschen Arbeit in Medaillen, Silberstücken und Holzschnitzereien umso heller glänzte.

Holbein war ausgeschlossen, hatte sich aber, wie ich glaube, ein wenig vermummt, eingeschlichen. Das Frauenporträt der Cook-Sammlung (Nr. 50), dessen frische Lebendigkeit auffiel, ist doch wohl ein Werk des jüngeren Hans Holbein aus seiner ersten Baseler Zeit. Das Bild galt übrigens früher als »Holbein«, und die Veranstalter der Ausstellung zweifelten vielleicht um so lieber, als sie damit das schöne Bild der an schönen Bildern nicht gerade reichen Ausstellung einfügen konnten.

Die ältesten Malereien in den Klubräumen (writing room, Nr. 26, 29) waren die beiden norddeutschen Altarflügel aus dem Kensington Museum (der Mittelteil war im Museum geblieben), die Lichtwark mit Recht dem von ihm so erfolgreich ans Licht gezogenen Meister Bertram zugeschrieben hat (vgl. Lichtwark, Meister Bertram, Hamburg, 1905, II, S. 394 ff.). Nicht jünger, nämlich auch in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts entstanden, ist die böhmische Madonna aus Buckingham Palace (ehemals Wallerstein-Sammlung; Nr. 5), prachtvoll erhalten mit der alten Vergoldung und dem Originalrahmen, der mit zum Teil gemalten, zum Teil gepunzten Darstellungen geziert ist. Ein ganz ähnliches Madonnenbild mit ähnlichem

Rahmen besitzt das Dom-Museum zu Breslau. Für böhmisch eher als für »fränkisch« halte ich die ziemlich rohe und schlecht erhaltene »Maria mit dem Leichnam Christi und zwei Heilige« (Nr. 6, C. Brinsley Marlay).

Die kölnische Malkunst war auffällig schlecht vertreten. Die Stilstufe des Meisters Wilhelm nur durch ein Teilstück des leider arg zersplitterten Pallant-Altares, sechs in falscher Ordnung zusammengefügten kleinen Darstellungen aus dem Besitze des Sir George Donaldson (Nr. 4, 7). Der Katalog gab auf Grund des Aufsatzes in der Zeitschrift für christliche Kunst (1893, S. 37) ausführliche Auskunft über den 1429 gestifteten Altar. Etwa von 1450 und vielleicht kölnisch, etwa auf der Stufe des Meisters der Georgslegende, erschien eine Darstellung im Tempel (Nr. 10, H. Wagner), Nur von einem der namenlosen großen Kölner war ein charakteristisches Werk zu finden, nämlich die Kreuzabnahme des Meisters des hl. Bartholomäus aus der Temple Newsam Collection (ausgestellt von Hon. Edward Wood, Nr. 18). Das überreiche, mit gesteigerter Farbenpracht, den kühnsten Verkürzungen, mit Entfaltung aller Virtuosität köstlich durchgebildete kleine Werk hat Firmenich-Richartz bereits 1900 in der Zeitschrift für christliche Kunst publiziert und mit dem großen, ähnlich komponierten Hauptwerk des Meisters im Louvre verglichen. Von Bartel Bruyn wäre aus englischem Besitze wohl mehr und Besseres zu zeigen gewesen als das mittelgute Männerporträt, das Mr. Brocklebank gehört (Nr. 33).

Mehr als ein Bild war ganz mit Unrecht als westfälisch katalogisiert, dabei sogar oberdeutsche Tafeln. Der merkwürdige, etwas wilde Meister, der die beiden Altarflügel in Liverpool und die dazu gehörige Kreuzigung in der Londoner National Gallery geschaffen hat, ist gewiß kein Westfale. Da sein zweites Hauptwerk, wieder ein Triptychon mit figurenreicher Kreuzigung im Mittelfeld, im Aachener Münster steht, möchte ich den Maler, der zwischen Engelbrechtsen und dem Severins-Meister die Mitte hält, bis auf weiteres für einen Aachener halten. Eine dritte Kreuzigung von seiner Hand ist im Vorrat des Berliner Kaiser Friedrich-Museums. Die Flügel aus Liverpool mit der Handwaschung Pilati und der Beweinung Christi waren unter Nr. 12 und 16 ausgestellt. Mit Recht als westfälisch betrachtet wurde eine Kreuztragung Christi (H. R. Hughes, of Kinmel, Nr. 8), die, wie ich glaube, vom Meister des Schöppinger Altars herrührt, dem tüchtigen Maler, der, von anderem abgesehen, den imposanten Altar im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin geschaffen hat. Den Brüdern Dünwege war mit vollkommenem Recht das Teilstück aus einer riesigen Kreuzigung zugeschrieben, das dem Duke of Norfolk gehört (Nr. 19), dem jüngeren Ludger tom Ring ein in der bekannten Art signiertes und 1575 datiertes Frauenporträt (Nr. 40, Hodgkins).

Unter mehreren süddeutschen Kompositionen aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts war nichts Hervorragendes. Ein unbedeutender schwäbischer Meister (kein »mittelrheinischer«) hat das Triptychon mit den Nothelfern im Besitze der Lady Trevelyan (Nr. 1—3) ausgeführt, etwa 1490. Die Anbetung der Könige (Nr. 13, Seymour Trower) war ohne rechten Grund als elsässisch katalogisiert, sie erinnert an die Kunst Herlins. Die Beweinung Christi, die dem Earl of Pembroke gehört, spielt in der älteren deutschen Kunstliteratur eine sonderbare Rolle, weil sie von Passavant infolge eines Lesefehlers einem Maler »Jarenus« (die Inschrift bedeutet »Nazarenus«) zugeschrieben wurde. Der vermeintlich westfälische Meister Jarenus spukte lange in Büchern. Die Tafel ist auf weichem Holz, sicher in Süddeutschland, um 1490 gemalt, und darf nicht, wie der Ausstellungskatalog noch versucht, zur Charakteristik der westfälischen Kunst herangezogen werden. Mr. Murray Gutrie stellte die Gruppe dreier weiblicher Heiligen aus (Nr. 17), das in der 1. Publikation des Arundel-Klubs publizierte Bild — eine sehr beachtenswerte schwäbische Arbeit aus der Zeit um 1500. Enger vermag ich die Herkunft dieser Tafel nicht zu umschreiben. Die Heimsuchung (Dr. Boeddicker, Nr. 9), die auf Grund des Peutinger-Wappen nach Augsburg lokalisiert wird, ist leider eine unergiebige und unerfreuliche Leistung vom Beginn des 16. Jahrhunderts.

Aus der ziemlich langen Reihe guter süddeutscher Porträts ließen sich einige bestimmten Meistern zuschreiben. In mehreren Fällen hatten die Katalogverfasser schon den richtigen Zusammenhang bemerkt. Noch aus dem 15. Jahrhundert — um 1490 — stammt das charaktervolle und temperamentvolle Männerporträt, das der Lady Wantage gehört (Nr. 37). Nach dem Neger-Wappen auf dem Siegelringe ist ein Mitglied der Tucher-Familie dargestellt, und auch dem Stile nach könnte das Bildnis wohl nürnbergisch sein. Das schöne Jünglingsporträt mit dem Datum 1490, das Hefner-Alteneck besaß (Auktion, München, 1904, Nr. 455, jetzt bei M. Nardus bei Paris), ist in betrügerischer Absicht kopiert worden. Eine dieser Fälschungen war hier vom Earl of Haddington ausgestellt (Nr. 15).

Oberdeutsch, nicht »niederdeutsch«, übrigens unbedeutend und schlecht erhalten ist das Männerporträt aus dem Besitze von Mr. F. Antony White, Nr. 11. Hier und sonst hätten die Katalogverfasser durch Feststellung der Holzart sich die Lokalisierung erleichtern können. Das tüchtige Porträt von 1522 eines Mitgliedes der Familie Rehm mag in Augsburg entstanden sein, ist jedenfalls schwäbisch (Nr. 22, Sir Fr. Cook). Das Altdorfer irrtümlich zugeschriebene Porträt des Grafen Johann von Montfort ist eine feine und charakteristische Arbeit Bernhard Strigels

(Galerie von Dublin, Nr. 55). Aus Bridgewater House war das Männerporträt von Hans Maler von Schwaz entliehen, mit der Inschrift, die den Meister ermitteln half (Repert. 1895 S. 413).

Die unter Nr. 20 und 26 ausgestellten Bildnisse eines Ehepaares — Heinrich Knoblauch und Gattin (Galerie von Dublin) — zeigen deutlich, wie der Katalog bemerkt, die Hand des Holzhausen-Meisters, jenes vermutlich in Frankfurt a. M. tätigen, tüchtigen Porträtisten, auf den Herr v. Marcuard mit seiner stattlichen Publikation (das Bildnis des Hans v. Schönitz. . . 1896) hingewiesen hat. Die Initialen C V C, die bei der Jahreszahl 1520 auf der Rückseite des Männerporträts zu lesen sind, weisen den Weg zu dem wirklichen Namen des Malers.

Die schönen Amberger-Porträts — Matthäus Schwarz und Frau —, die Herr Leopold Hirsch geliehen hatte, sind von der Schubart-Sammlung her in Deutschland noch in bester Erinnerung (Nr. 21, 27).

Von Dürer hatte man mit erfolgreicher Bemühung alles zusammengebracht, was im englischen Privatbesitz und Kunsthandel dem Meister mit Recht, mit halbem Recht oder mit einem Schein von Recht zugeschrieben wird. Mit dem sichersten zu beginnen, das schöne Männerporträt von 1506 aus Hampton Court war da (Nr. 31). Man konnte es bewundern und ordentlich betrachten, was man in Hampton Court nicht kann. Dann war die Madonna zu sehen, von 1516, die Geheimrat Lippmann besessen hat, die, wie der Katalog richtig bemerkt, das Original ist zu jener Ruine, auf die v. Frimmel in den Blättern für Gemäldekunde (Mai 1905) die Aufmerksamkeit gelenkt hat. Das Original war ausgestellt von Mr. Dominic Colnaghi (Nr. 30). Für ein Original, für eine Arbeit Dürers halte ich auch den in Deutschland mehrfach ausgestellten Salvator aus der Sammlung Felix, über dessen Herkunft die Dürer-Literatur interessante Auskunft gibt. Dürer hat die Tafel unfertig gelassen. Das Antlitz ist wesentlich Restauratorenarbeit. Am Haar aber und in den Gewandpartien ist Dürers Kunst zu erkennen. Zu datieren wäre das Bild: um 1504 (ausgestellt von Fairfax Murray, Nr. 38). Ernstlichen Anspruch, für ein Werk von Dürers Hand zu gelten, erhebt ferner die grau in grau miniaturartig fein in Ölfarbe gemalte Kreuztragung, die zur Sammlung Cook gehört (Nr. 35), und von der es bekanntlich zwei Wiederholungen gibt. Im 7. Jahrgang der Dürer Society Publikation ist die Tafel gut publiziert und das Material zur Beantwortung der wichtigen Frage ausgebreitet. Das englische Exemplar scheint wirklich das beste der drei bekannt gewordenen Repliken zu sein. Schlechteren Stand gegenüber einer strengen Kritik des Stils und der Qualität hat die große Madonna mit der Lilie, ebenfalls in der Cook-Galerie (Nr. 36), die mit ihrer auffälligen Formenleere doch wohl nur als Arbeit eines Nachahmers, der

sich einer Dürerschen Zeichnung bediente, betrachtet werden darf. Dasselbe gilt von der Replik im Museum zu Prag.

Offenbar Nachahmungen und als solche katalogisiert sind die Anna selbdritt, die bekannte Komposition in schwacher Ausführung, von 1600 etwa (Sir Fred. Cook, Nr. 23) — das beste mir bekannt gewordene, angeblich aus Schleißheim stammende Exemplar dieser Dürerschen Komposition ist im Privatbesitze zu Kiew — und eine mittelmäßige Kopie der Frankfurter »Fürlegerin« (Nr. 34, Reddie Anderson).

Dem Nürnberger Wolf Traut hatte man — eine neue Bestimmung — das reizende, aus Neapel stammende Täfelchen mit der symbolischen Darstellung eines Vergißmeinnicht zum Kranz bindenden Mädchens zugeschrieben. Die Zuschreibung halte ich für irrtümlich. Hans von Kulmbach kommt weit eher für die zarte und etwas sentimentale Malerei in Betracht, die ein falsches Dürer-Monogramm und das Datum 1508 zeigt. Die Rückseite mit dem Brustbild eines jungen Mannes, die nicht dem Wolf Traut zugeschrieben war, ist gewiß von derselben Hand wie die Vorderseite (Nr. 39, 39 A, Mr. Dominic Colnaghi). Von Schäufelein war ein gutes Bild, mit echtem, aber verfälschtem Monogramm — aus der bekannten Signatur des Nördlingers hat man eine Holbein-Signatur zu machen versucht — das auch inhaltlich interessante Glücksrad aus dem Besitze des Dukes of Devonshire (Nr. 57). Von Hans Baldung war nichts Sicheres zu erblicken, wenngleich die zwei Männerporträts mit einigem Recht unter seinem Namen ausgestellt waren, von Sir George Donaldson ein effektvolles, aber leeres, durch übermäßig gelben Firniß entstelltes Porträt eines jüngeren Mannes und aus Buckingham Palace ein von 1509 datiertes, ziemlich schwaches Jünglingsporträt. Eine charakteristische Arbeit des Meisters von Meßkirch — eine Auferstehung Christi (die in den Besitz der Frau Geheimrat Lippmann übergegangen ist) — hatte Mr. Humphrey Ward (Nr. 60) geliehen. Trotz den etwas abweichenden Maßen gehört diese Tafel vielleicht zu der Kreuztragung in Nürnberg und der Ölbergszene in Berlin als ein Teil desselben Altars.

Was Altdorfer angeht, brachte die Ausstellung eine Enttäuschung und die überreiche Entschädigung. Das Bild in Glasgow, die Bekehrung des hl. Hubertus, das nach Waagens Urteil im Altdorfer-Werk mitgeschleppt wurde, ist eine ziemlich kümmerliche Leistung und war ganz richtig als »School of Regensburg« katalogisiert (Nr. 48). Dagegen kam aus dem Besitze des Sir Julius Wernher die relativ große Tafel (Nr. 52), Christi Abschied von seiner Mutter, ein fast verschollenes Hauptwerk Altdorfers, das noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts bei dem Fürstbischof Steiglehner zu Regensburg gesehen und um die Mitte des Jahrhunderts nach England verkauft worden ist. Weder Monogramm noch Datum

sind auf dem Bilde zu entdecken. Die ältere Angabe, daß das Bild von 1538 (zu Anfang dieses Jahres starb Altdorfer) stamme, ist wohl irrtümlich. Dagegen hat die Notiz Halms, der die Signatur des Meisters und die Jahreszahl 1522 gesehen zu haben behauptet, viel Wahrscheinlichkeit und den Stilanschein für sich. Altdorfer hat ja fast alle seine Arbeiten signiert, und in die Periode um 1520 wäre das anspruchsvolle Bild mit den übermäßig langen Figuren, der kräftigen Farbigkeit und dem breiten Vortrag zu setzen.

Ein Porträtpaar von Wolf Huber, der mehr als Zeichner denn als Maler bekannt ist, fand sich auf der Ausstellung zusammen. Zu dem Bildnis des Anton Hundertpfundt in Dublin, von 1526, mit den Initialen W. H. kam das Gegenstück, Frau Margaret Hundertpfundin, ebenso datiert und signiert, aus dem Besitze des Sir Charles Robinson (Nr. 49, 53). In diesen trüb und matt gefärbten Porträts zeigt sich der bayerische Maler nicht so glücklich wie in den vorwiegend landschaftlichen Zeichnungen und Holzschnitten.

Noch schwächer war der Regensburger Michael Ostendorfer durch ein signiertes und von 1530 datiertes Männerporträt aus Buckingham Palace (Wallerstein-Sammlung) vertreten (Nr. 47). Für ein Werk des Hans Muelich halte ich das schöne Bildnis des Andreas Reidmor, das Mr. Dominic Colnaghi ausgestellt hatte (Nr. 45).

Wenn das gute Werk des älteren Lucas Cranach, die Melancholie, die dem Earl of Crawford gehört (Nr. 43), mit dem Datum 1528 und der gewöhnlichen Signatur, namentlich durch das Dargestellte interessierte im Hinblick auf Dürers schwer zu deutenden Stich, so fesselten zwei Altarflügel mit je zwei weiblichen Heiligen aus der Sammlung der Lady Wantage (Nr. 46, 58) die Aufmerksamkeit durch die Mannigfaltigkeit der anmutigen Frauenfiguren, die noch fast ganz frei erscheinen von der bekannten Cranachschen Typik. Die Katalogverfasser haben das Verdienst, diese interessanten Bilder, die in der Publikation (1902) der Wantage-Sammlung als »Altdorfer« abgebildet sind, richtig bestimmt zu haben, sie datieren aber wesentlich zu spät (um 1516). Um 1508 wäre die zutreffende Ansetzung, da der Katharinen-Altar in Dresden von 1506 und der neuerdings für die Galerie in Kassel erworbene kleine Altar mit der Auferstehung Christi (1509 etwa) die nächsten Verwandten sind. Vor dem Kruzifix, mit dem Datum 1540 und der Drachensignatur in der späteren Form (Nr. 32, Dublin), macht der Katalog mit Recht darauf aufmerksam, daß Dürers Dresdener Kruzifix kopiert sei. Dieselbe Beobachtung habe ich vor einer etwa gleichzeitigen Kreuzigungsdarstellung aus der Cranachschen Werkstatt gemacht, einer Tafel mit den drei Kreuzen und dem bekehrten Hauptmann, die dem Grafen Wilczek gehört

(datiert 1538; Erfurter Ausstellung von 1903, Nr. 169). Übrigens kommt für dieses und jenes Bild der jüngere Lucas eher als der ältere in Betracht. Das als »westfälisch« von Mr. Charles Butler ausgestellte Frauenporträt (Nr. 61) hat sächsischen Charakter und darf mit seiner Bezeichnung »1534·HK·« dem Leipziger Maler Hans Krell dem älteren zugewiesen werden, dessen bisher nicht beachtetes Hauptwerk, Christus und die Ehebrecherin (signiert und datiert 1530), bei Herrn Hans Schwarz in Wien zu finden ist, und von dem neulich in der 75. Auktion bei Amsler und Ruthardt eine Zeichnung von 1544 unter dem Namen »Heemskerk« verkauft wurde (1906, Nr. 62).

Von einer schlimmen Fälschung (Nr. 24) abgesehen, waren mehrere Bilder zu Unrecht eingereiht, weil sie eher niederländisch als deutsch erscheinen. Gewiß nicht »westfälisch«, sondern das Werk eines vermutlich in Italien tätigen Niederländers ist die große Kreuztragung, die erst kürzlich aus Florenz in den Besitz des Mr. Arthur J. Sulley (Nr. 25) gelangt ist. Über den Meister dieser Tafel habe ich einiges in meiner Anzeige der Dülbergschen Publikation »Frühholländer in Italien« notiert (Zeitschr. f. b. Kst. 1906, Dez., S. 79.) Ebendort ist das Hauptwerk des holländischen Meisters der Amsterdamer »Virgo inter virgines« erwähnt, das im Burlington Fine Arts Club im writing room (Nr. 1—3) als »westfälisch« ausgestellt war, der große Passionsaltar aus dem Bowes Museum.

Fast alle Irrtümer des Katalogs beruhten auf einer allzu vagen Vorstellung von der westfälischen Malerei. Abgesehen davon, bezeugte der Katalog wie die ganze Veranstaltung eine erfreuliche Vertiefung in die Geschichte der deutschen Kunst.

Friedländer.

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

American Silver. The Work of seventeenth and eighteenth century silversmiths. Exhibited at the Museum of Fine Arts June to November, 1906. Boston.

Collischonn, G. A. O. Der erzieherische Wert der Kunst. Heidelberg. Carl Winter. M. 2.

Diez, Max. Allgemeine Ästhetik. Leipzig. G. J. Göschen. M. 0.80.

Durand-Greville, E. Les Portraits de la famille d'Urbin par Raphael. Extrait d'Angers-Artiste. Angers. Germain et G. Grassin.

Ehrenberg, Hermann. Handbuch der Kunstgeschichte. 6. Auflage mit 314 in den Text gedruckten Abb. Leipzig. J. J. Weber. M. 6.

Graul, R. Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Mit 49 Abb. im Text und auf einer Doppeltafel. Leipzig. B. G. Teubner. M. 1.25.

Grossmann, Karl. Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Mit 9 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Hammitzsch, Martin. Der moderne Theaterbau. Der höfische Theaterbau. Der Anfang der modernen Theaterbaukunst, ihre Entwicklung und Betätigung zur Zeit der Renaissance, des Barock und Rokoko. Mit 142 Illustr. und 228 Anmerkungen. Berlin. Ernst Wasmuth.

Herders Bilderatlas zur Kunstgeschichte. Zweiter (Schluß-) Teil: Neuzeit. 70 Tafeln mit 542 Bildern. Freiburg i. B. Herdersche Verlagshandlung. M. 10.

Kühnel, Ernst. Francesco Botticini. Mit 40 Abb. auf 15 Lichtdrucktafeln. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 7.

Mäkelt, Arthur. Mittelalterliche Landkirchen aus dem Entstehungsgebiete der Gotik. Berlin. Ernst Wasmuth.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Herausgegeben von Ludwig v. Buerkel. Bd. I. 1906. München. Georg D. W. Callwey. M. 14.

Muñoz, Antoine. L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome. Danesi.

Richter, Helene. William Blake. Mit 13 Tafeln in Lichtdruck und einem Dreifarbendruck. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 12.

Russell, A. G. B. The Letters of William Blake together with his life by F. Tatham. London. Methuen & Co. 7/6 nel.

Siebenter Tag für Denkmalspflege. Straßburg, 27. und 28. September 1906. Stenographischer Bericht mit Unterstützung der herzogl. braunschweigischen Regierung. Berlin. Wilhelm Ernst & Sohn.

Vasari, Giorgio. Die Lebensbeschreibungen usw. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau. III. Band. Die ital. Architekten und Bildhauer des 15. Jahrh. Übersetzt und angemerkt von A. Gottschewski. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 10.50.

Wurz, Erwin. Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Mit 83 Abb. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.







